National Library of Canada
Bibliothèque nationale du Canada

Canadian Theses Service
Service des thèses canadiennes

Ottawa, Canada
K1A 0N4

NOTICE

The quality of this microform is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Reproduction in full or in part of this microform is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30, and subsequent amendments.

AVIS

La qualité de cette microforme dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

La reproduction, même partielle, de cette microforme est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30, et ses amendements subséquents.

NL-339 (r. 88/04) c

Canada

THE UNIVERSITY OF ALBERTA

MORAL UND LIEBE IN MUSILS KURZEN PROSAWERKEN

PROBLEMATISCHE LIEBESVERHÄLTNISSE ALS SPIEGELUNG VON MUSILS MORALISCHEN THEORIEN

by

Heike Tersakian

©

A THESIS

SUBMITTED TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

IN PARTIAL FULFILLMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE

OF MASTER OF ARTS IN GERMAN LITERATURE

DEPARTMENT OF GERMANIC LANGUAGES

EDMONTON, ALBERTA

SPRING 1992

National Library of Canada
Bibliothèque nationale du Canada

Canadian Theses Service
Service des thèses canadiennes

Ottawa, Canada
K1A 0N4

The author has granted an irrevocable non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of his/her thesis by any means and in any form or format, making this thesis available to interested persons.

L'auteur a accordé une licence irrévocable et non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de sa thèse de quelque manière et sous quelque forme que ce soit pour mettre des exemplaires de cette thèse à la disposition des personnes intéressées.

The author retains ownership of the copyright in his/her thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her permission.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège sa thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

ISBN 0-315-73256-3

Canada

THE UNIVERSITY OF ALBERTA

RELEASE FORM

NAME OF AUTHOR Heike Tersakian

TITLE OF THESIS MORAL UND LIEBE IN MUSILS KURZEN PROSASTÜCKEN. PROBLEMATISCHE LIEBESVERHÄLTNISSE ALS SPIEGELUNG VON MUSILS MORALISCHEN THEORIEN.

DEGREE FOR WHICH THESIS WAS PRESENTED MASTER OF ARTS IN GERMAN LITERATURE

YEAR DEGREE GRANTED SPRING 1992

Permission is hereby granted to the UNIVERSITY OF ALBERTA LIBRARY to reproduce single copies of this thesis and to lend or sell such copies for private, scholarly or scientific research purposes only.

The author reserves other publication rights, and neither the thesis nor extensive extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's written permission.

(SIGNED) Heike Tersakian

PERMANENT ADDRESS: 11212 VICTORY BLVD.
NORTH HOLLYWOOD
CALIFORNIA, 91606

DATED 2-12-1991

THE UNIVERSITY OF ALBERTA

FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

The undersigned certify that they have read, and recommend to the Faculty of Graduate Studies and Research, for acceptance, a thesis entitled MORAL UND LIEBE IN MUSILS KURZEN PROSAWERKEN. PROBLEMATISCHE LIEBESVERHÄLTNISSE ALS SPIEGELUNG MUSILS MORALISCHER THEORIEN submitted by Heike Tersakian in partial fulfillment of the requirements for the degree of MASTER OF ARTS IN GERMAN LITERATURE.

R. G. Whitinger
.....

Supervisor

.....

.....

Date NOV. 29, 1991

ABSTRACT

This thesis analyses the relationship between love and morality in Robert Musil's short prose and attempts to show that the illicit love affairs portrayed in these works reflect Musil's dynamic moral theories.

The first main chapter (section "2") gives an introduction to Musil's life specifically and his times in general as well as introducing the topic, laying down Musil's ideas on love and morality as expressed in his essays and diaries.

The next chapter (section "3") examines Musil's first novel, Young Törleß, in terms of the homoerotic relationship portrayed therein and its connection to Musil's moral theories.

In the third main chapter (section "4") the first of Musil's novellas, The Perfecting of a Love, is analyzed in terms of the relationship between the heroin's extra-marital affair and Musil's dynamic morality.

The fourth main chapter (section "5") discusses these moral theories in their relation to the love experienced by the heroin in Musil's second novella, The Temptation of Quiet Veronika.

The fifth main chapter (section "6") examines the extra-marital affair of the male protagonist in the novella Grigia, again in light of its reflection of Musil's dynamic

moral theories.

In the next chapter (section "7"), an analysis of the novella The Lady from Portugal, the marriage and love relationship between a medieval knight and his Portuguese wife are examined from the same point of view.

The seventh main chapter (section "8") discusses the love affair of a young scientist with a simple girl as portrayed in the novella Tonka. Again it is shown how this relationship mirrors Musil's theories on morality.

The last chapter (section "9"), the conclusion, combines the findings of the previous chapters and establishes that in light of the evidence presented in them the illicit love affairs as portrayed in Musil's novellas do reflect his personal theories on a dynamic morality and stand in direct opposition to the rigid morality of his society.

Abriß

Diese Magisterarbeit analysiert die Beziehung von Liebe und Moral in Robert Musils kurzen Prosawerken und versucht zu zeigen, daß sich in den problematischen Liebesverhältnissen, die in diesen Werken dargestellt werden, Musils moralische Theorien spiegeln.

Das erste Kapitel gibt einen Überblick über Musils Leben und seine Zeit. Ferner leitet es das Thema, basierend auf Musils Essays und Tagebucheintragungen, durch eine Zusammenfassung von Musils Theorien über Liebe und Moral ein.

Kapitel zwei betrachtet das in Musils erstem Roman, Die Verwirrungen des Zöglings Törleß, beschriebene homoerotische Liebesverhältnis und bringt es in Zusammenhang mit Musils moralischen Theorien.

In Kapitel drei wird die erste von Musils Novellen, Die Vollendung der Liebe, analysiert und der darin dargestellte Ehebruch der Protagonistin mit Musils Moralvorstelllungen in Verbindung gebracht.

Das vierte Kapitel diskutiert diese Moralvorstellungen in Bezug auf die Liebesverhältnisse der Protagonistin in Musils zweiter Novelle, Die Versuchung der stillen Veronika.

Kapitel fünf untersucht den Ehebruch des männlichen Protagonisten in der Novelle Grigia, wiederum im Hinblick auf seine Spiegelung von Musils Theorie einer dynamischen Moral.

In Kapitel sechs, einer Analyse der Novelle Die

Portugiesin, wird die Ehe und Liebesbeziehung zwischen einem mittelalterlichen Ritter und seiner portugiesischen Frau vom selben Gesichtspunkt der Moral Musils betrachtet.

Das siebte Kapitel diskutiert das Liebesverhältnis eines jungen Wissenschaftlers zu einem einfachen Mädchen in der Novelle Tonka. Wieder wird gezeigt, wie dieses Verhältnis Musils Moraltheorie spiegelt.

Kapitel acht bringt die vorstehenden Kapitel miteinander in Verbindung. Hier wird anhand der angestrebten Argumente und Analysen behauptet, daß die problematischen Liebesbeziehungen der hier bearbeiteten Novellen tatsächlich Musils moralische Theorien spiegeln und somit in direkter Opposition zur starren Moral seiner Zeit und Gesellschaft stehen.

INHALT

Kapitel

1. Einleitung 1

2. Ein Überblick über Musils Gedanken zum Thema Moral 5

2.1. Kulturelle Entwicklungen um die Jahrhundertwende 5

2.2. Einflüsse auf Musils Entwicklung 7

2.3. Musils neue Moral 10

3. Die Verwirrungen des Zöglings Törleß 23

3.1. Synopsis 23

3.2. Törleß und die Moral seiner Gesellschaft 24

3.3. Das Verhalten Beinebergs und Reitings 27

3.4. Törleß' Unmoral und ihre Motivation 29

4. Die Vollendung der Liebe 37

4.1 Entstehungsgeschichte und Rezeption der Vollendung der Liebe und des Erzählungsbandes Vereinigungen 37

4.2. Synopsis der Vollendung der Liebe 49

4.3. Statik in Claudines Ehe und deren Relation zu den gesellschaftlichen Normen 50

4.4. Claudines dynamischer Ausbruch aus den Konventionen der Ehe und Gesellschaft..... 55

4.5. Der Ehebruch als positive Kraft in Claudines Liebe zu ihrem Mann 58
4.6. Claudine als Repräsentant einer neuen Moral . 64

5. Die Versuchung der stillen Veronika 69
5.1. Synopsis 69
5.2. Statik und Ausbruch. Räumliche Bilder von Liebe und Moral 71
5.3. Positives Potential im Ausbruch Veronikas ... 78
5.4. Die neue Moral Veronikas 87

6. Grigia 90
6.1. Entstehungsgeschichte und Rezeption der Grigia und des Novellenbandes Drei Frauen 90
6.2. Synopsis der Grigia 97
6.3. Statik in Homos Ehe 99
6.4. Homos dynamischer Ausbruch 101
6.5. Positives Potential im Ausbruch Homos 105
6.6. Die neue Moral 110

7. Die Portugiesin 114
7.1. Synopsis 114
7.2. Statik in Herrn von Kettens Leben und Liebe . 115
7.3. Ausbruch aus der Norm in das Irratioide 118
7.4. Positives Potential in Kettens Lösung 121

7.5. Die neue Ebene der Liebe für Ketten und die Portugiesin 128

8. Tonka 133

8.1. Synopsis 133

8.2. Das ratioide Leben im Rahmen der bürgerlichen Normen 134

8.3. Tonka und die Moral der niederen Klasse 138

8.4 Positives Potential in der Liebesbeziehung zu Tonka 141

8.5 Vollendung der Liebe im jungen Wissenschaftler 152

9. Schlußbemerkungen 156

10. Bibliographie 165

Kapitel 1

Einleitung

Die folgende Arbeit versucht einen Beitrag zum weiteren Verständnis von Robert Musils Gedanken zum Thema "Moral" zu leisten, und zwar anhand eines Motivs, das die Verhältnisse zwischen öffentlicher und privater Moral deutlicher hervortreten läßt, nämlich das der problematischen Liebesbeziehungen. Insbesondere sollen dabei sein Erzählungsband Die Vereinigungen (1911) und sein Novellenband Drei Frauen (1924) untersucht werden. Anhand einer eingehenden Analyse der fragwürdigen Liebesbeziehungen in diesen Erzählungen und Novellen soll versucht werden, in Musils Darstellung dieser Liebesbeziehungen eine Spiegelung seiner moralischen Einstellung nachzuweisen. Außerdem soll kurz auf den Roman Die Verwirrungen des Zöglings Törleß (1906) eingegangen werden, um zu zeigen, daß Musil schon in seinem Erstlingswerk seine Auffassung von seiner neuen dynamischen Moral durchblicken läßt.[1]

Die Entscheidung, unter Außerachtlassung seines späten Romans Der Mann ohne Eigenschaften sich in dieser Arbeit auf Musils Novellenzyklen zu konzentrieren und den Roman Die

---

[1] Die Novelle Die Amsel (1927) wird hier nicht behandelt, da in ihr die problematischen Liebesbeziehungen nicht so deutlich zum Ausdruck kommen, wie in den anderen beiden Novellenbänden.

Verwirrungen des Zöglings Törleß als Ausgangspunkt einer Diskussion dieses Themas zu verwenden, ist zweifach begründet: Wie schon Marie-Louise Roth bemerkt,[2] formt Robert Musil seine Gedanken zum Thema "Moral" zwischen 1910 und 1930. Sein Roman Törleß (1906) ist zu dieser Zeit also bereits abgeschlossen, und sein Roman Der Mann ohne Eigenschaften steht erst in seinen Anfängen (1924-27). Auch existieren in der Sekundärliteratur eingehende Studien über diese beiden Werke in Bezug auf Moral und problematische Liebesbeziehungen. Die Novellenbände hingegen fallen genau in den Zeitraum, in dem Musil seine Moraltheorien formt. Auch bilden sie gewissermaßen eine Brücke zwischen seinen beiden umstrittenen Romanen.

Die relevante Sekundärliteratur, die bedeutend zur Entwicklung dieser Arbeit beitrug, kann in drei Gruppen eingeteilt werden. Die erste Gruppe umfaßt all jene Arbeiten, die sich mit Musils theoretischen Abhandlungen zum Thema Moral befassen. Hier seien besonders Marie-Louise Roths "Robert Musil. Zum Problem der Ethik", "Robert Musil: Über den Essay. Zu den Fragen: Ethik und Aesthetik" und Robert Musil, Ethik und Ästhetik; zum theoretischen Werk des Dichters, sowie Charles Gennos Artikel "Musil's Moral and Aesthetic Principles" erwähnt.

---

[2] Siehe Roth, "Robert Musil. Zum Problem der Ethik," S.1.

Die zweite Gruppe besteht aus unzähligen Untersuchungen jeweils einer der hier bearbeiteten Novellen, welche sich meist auf die Analyse spezifischer literarischer Aspekte innerhalb dieser Novellen beschränken.

Die dritte Gruppe umfaßt jene Kritiker, die in ihren Arbeiten einen allgemeinen Überblick über Musils literarische Werke geben. In diese Gruppe fallen, z.B. Frederick Peters' Robert Musil. Master of the Hovering Life, David Lufts Robert Musil and the Crisis of the European Culture 1880-1942, Philip Paynes Robert Musil's Works, 1906-1924. A critical introduction, Hans-Georg Potts Robert Musil, sowie Brigitte Röttgers Erzählexperimente. Studien zu Robert Musils "Drei Frauen" und "Vereinigungen".

Es muß an dieser Stelle betont werden, daß die oben erwähnte Sekundärliteratur sich zwar sowohl mit Musils theoretischen Werken zum Thema Moral als auch mit seinen Novellenbänden auseinandersetzt. Man findet dort jedoch kaum mehr als eine oberflächliche Auseinandersetzung mit dem Motiv der Moral innerhalb der Novellenbände selbst. Hier und dort werden bei der allgemeinen Analyse einer Novelle nebenbei Musils Moralvorstellungen erwähnt und in die Diskussion eingeführt. Es fehlt jedoch eine Untersuchung, die sich

speziell auf das Thema Moral und problematische Liebesverhältnisse in den Novellen konzentriert und deren Beziehung zu Musils theoretischen Abhandlungen über dieses Thema darstellt. Diese Arbeit will zu der Füllung dieser Lücke beitragen.

Als Basis zur Analyse der Novellenbände soll eine Auseinandersetzung mit Musils Essays und Tagebucheintragungen zwischen den Jahren 1899 und 1941 dienen. Dieser Zeitraum umfaßt weit mehr als die Entwicklung von Musils moralischen Theorien und die Entstehung der Novellen. Er wurde jedoch gewählt, weil ein Blick auf die Anfänge von Musils Gedanken, wie auch auf seine späteren, zurückblickenden Kommentare zu diesen Werken für ein weiteres Verständnis dieser Werke ergiebig sind. Außerdem soll die Stellungnahme einiger Kritiker zu diesen Schriften, in denen Musil sich zum Thema Moral äußert, betrachtet werden.

Kapitel 2

Ein Überblick über Musils Gedanken zum Thema Moral

1. Kulturelle Entwicklungen um die Jahrhundertwende

Bevor Musils Ideen zum Thema Moral untersucht werden können, scheint es an dieser Stelle angebracht, die Entwicklungen und neuen Gedanken kurz zu beschreiben, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Gedanken des auslaufenden 19. Jahrhunderts ablösten. Im 19. Jahrhundert brachte die Entwicklung der Technik, Industrialisierung und Wirtschaft große Änderungen für die bürgerliche Kultur. An die Stelle des Geistigen trat nun das Rationale, das "absolute mechanische Denken,"[1] Logik und Erkenntnis. Im Bereich der Technik und Wissenschaft wurden daher große Fortschritte gemacht. Um die geistige Entwicklung stand es zu dieser Zeit jedoch schlecht. In den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts entstand dann eine Gegenbewegung, die vom Rationalismus und Materialismus des technisch-industriellen Zeitalters zum Symbolismus und Ästhetizismus wollte.[2] Marie-

---

[1] Roth, Robert Musil, Ethik und Ästhetik..., S.42.

[2] Siehe Payne, Robert Musil's "The Man without Qualities...", S.13.

Louise Roth beschreibt diese "Wiederentdeckung des Geistes" als eine Bewegung,

> die von dem Erkenntnisideal des mechanischen Denkens und der Rationalisierung der Naturvorgänge, von der Auffassung strenger, eherner, kausaler, quantitativer Gesetze [...] zu der Erfahrung führt, daß das mechanische Weltbild nicht allein das zutreffende Abbild der Wirklichkeit geben kann.[3]

Man beginnt, an den "überkommenen, absoluten Werten, an unveränderlichen Gesetzen, an strenger Regel"[4] zu zweifeln - hier sind vor allem die Einflüsse von Friedrich Nietzsche und Henri Bergson zu sehen -, und setzt an deren Stelle nun "Dynamik, Vitalismus, Zufall, Ausnahme statt Regel, Einmaliges statt Gesetz".[5]

Diese Angriffe auf die starren Gesetze und Regeln der Zeit schließen auch solche auf die Moral ein. Man durchbrach die Grenzen des Moralischen auch in der Literatur. So bemerkt Sibylle Mulot zur Moderne: "das Flair des 'Unmoralischem' lag über dem Ganzen."[6] Auch David Luft bemerkt, daß die Arbeiten Freuds, Weiningers und Musils eine Spiegelung der "cultural

---

3 Roth, Robert Musil, Ethik und Ästhetik..., S.42.

4 Roth, Robert Musil, Ethik und Ästhetik..., S.42.

5 Roth, Robert Musil, Ethik und Ästhetik..., S.43.

6 Mulot, S.44.

preoccupation with sexuality"[7] sind. Er meint, daß für die österreichischen Intellektuellen um die Jahrhundertwende - Schnitzler, Kraus, Weininger, Schiele und Freud - Sexualität der Schlüssel zum Verständnis ihrer Gesellschaft gewesen sei[8] und daß zu Musils Zeit in Berlin andere Schriftsteller wie Wilde, Schnitzler, Hofmannsthal, Key, Maeterlinck, Brandes und Altenberg alle dazu beigetragen hätten, die deutsche Literatur vom Naturalismus zu einer psychologischeren, mystischeren Kunst zu wandeln.[9] Musil wurde also in eine Zeit des Umbruchs hineingeboren; in eine Zeit, in der sich Rationalismus und Irrationalismus, Mechanik und Geist, Moral und Unmoral gegenüberstanden; in eine Kultur, "which was normatively divided between scientific intellect and poetic feeling."[10]

2. Einflüsse auf Musils Entwicklung

Die Wirkung dieser entgegengesetzten Strömungen auf Musil und seine persönliche Entwicklung ist jetzt zu untersuchen. Wer waren die wichtigsten Vertreter dieser neuen Ideen, die Musil in der Formulierung seiner eigenen, dynamischen Moral anregten? Hier erwähnt Marie-Louise Roth Hermann Bahr und

---

7 Luft, S.59.

8 Siehe Luft, S.31.

9 Siehe Luft, S.69.

10 Luft, S.166.

dessen Buch Inventur. In diesem von Musil rezensierten Werk habe sich die Haupttendenz der neuen Generation, "die Abwendung von der sogenannten Mechanisierung in der Naturwissenschaft und vom Naturalismus in der Literatur, die Rückkehr zur Wahrheit,"[11] schon profiliert. Wie später Musil, so hatte auch Bahr schon festgestellt: "'echte' Kunst wirke auch auf 'Gefühl', 'Seele' und 'Gemüht' - nicht nur auf Verstand und Nerven."[12] Diese Ansicht spiegelt den Geist der Zeit genauestens.

Der wohl allgemein anerkannte größte Einfluß auf Musil kam von Nietzsche, besonders auf moralischem Gebiet. Philip Payne faßt Nietzsches Gedanken zur Moral folgendermaßen zusammen:

> morality grew up originally with religion, deriving its energy from belief - and belief, itself, was mere invention. With the loss of belief, morality became merely a cast-off shell of orthodox behavior, bereft of inward conviction and outward legitimacy.[13]

Auch Musil sah, daß mit dem Glauben an die Technik der Glaube an Gott und die christliche Moral verloren ging. Er sah eine große Leere dort, wo vorher die strengen, christlichen,

---

11 Roth, Robert Musil, Ethik und Ästhetik..., S.46.

12 Mulot, S.183.

13 Payne, Robert Musil's "The Man without Qualities"..., S.13.

moralischen Dogmen standen. Diese Leere zu füllen, machte er sich zur Aufgabe, und zwar mit seiner eigenen neuen, dynamischen Moral. Daß Musils Moralvorstellungen mit denen der christlichen Moral nicht mehr übereinstimmten, geht schon aus einer seiner verhältnismäßig frühen Tagebucheintragungen hervor. So schreibt er am 7.10.1911, im Jahr der Vereinigungen:

> Mir fiel ein: einen Menschen darstellen, der in der christlichen Moral aufwuchs und untersuchen, ob der zu meiner kommt. Aber habe ich eine? [...]. Ich glaube, ich habe keine Moral. Grund: Mir wird alles zu Bruchstücken eines theoretischen Systems [...]. Es bleiben nur: Einfälle (TB I, S.241).

Diese frühe Erkenntnis Musils beinhaltet schon viel von seinen späteren Gedanken zum Thema Moral. Diese Moral basiert nicht mehr auf den christlichen Dogmen, stellt diesen jedoch auch kein neues Dogma entgegen. Vielmehr entwickelt Musil hier ein System von Möglichkeiten, wie man auch anders moralisch handeln könnte. Diese "Bruchstücke" von anderen moralischen Möglichkeiten finden dann in seinen Werken, auch in den Vereinigungen und den Drei Frauen, Ausdruck. In jedem dieser Werke stellt Musil Menschen dar, die "in der christlichen Moral aufwuchsen," sich dann jedoch auf verschiedenen Wegen von dieser starren Moral abwenden und neue Möglichkeiten einer individuellen freien Moral erforschen.

3. Musils neue Moral

Musils persönliche Entwicklung, Theorien und Gedanken durchliefen nahezu dieselben Stadien, wie die allgemeine Entwicklung seiner Zeit. So wurde auch er zu Beginn vom Einfluß der Wissenschaft und Technik geprägt, wandte sich dann jedoch in seinen frühen zwanziger Jahren mehr und mehr von diesen rationalen Studien ab und entwickelte ein intensives Interesse für die humanistischen Studien und für die Literatur. Er brach mit den bisher von ihm und der Gesellschaft allgemein als absolut anerkannten Gesetzen und Regeln seiner ihn umgebenden rationalen technischen Welt. Er stellte diese in Frage und entwickelte in seinen Schriften eine alternative Möglichkeit des Lebens. Dies machte sich besonders in der Art deutlich, in der er seine literarischen Charaktere mit der Moral ihrer Gesellschaft brechen läßt, wie schon oben angedeutet wurde.

Musil wurde 1880 in Klagenfurt, Österreich, geboren. Die Männer seiner Familie waren, Familien- und Zeittradition entsprechend, technisch und industriell tätig. Sein Vater, ein Ingenieur, hielt es daher für angemessen, seinen Sohn in dieselbe Laufbahn zu bringen. So trat Robert Musil 1892 in eine Militärakademie ein und erhielt für die nächsten fünf Jahre, bis zum 17. Lebensjahr, eine vollkommen auf technische,

wissenschaftliche und wirtschaftliche Bereiche konzentrierte Bildung, die, wie Sibylle Mulot in ihrem Buch zeigt, sich von der geisteswissenschaftlichen Ausbildung der Gymnasialschüler unterschied. Wie Nietzsche, Bahr, Hofmansthal und viele andere seiner Zeitgenossen, so gelangte auch Musil zu der Überzeugung, daß diese technische Weltanschauung nicht für eine volle Entwicklung seiner Persönlichkeit ausreichte. So entschloß er sich, seine Gymnasialbildung nachzuholen, um eine humanistischere Ausbildung zu erlangen und die bisher vernachlässigte geistige Seite seiner selbst mehr auszubilden.

1898 begann er in Brünn sein Ingenieurstudium, in der Hoffnung,

> to be with men whose scientific training led them beyond the contemporary world with its anachronistic patterns of behavior, its out-dated codes of honor, its hypocrisy and obsession with externals. But he discovered that their education had not touched them personally. By profession they were engineers; by convention and conviction they remained nineteenth-century gentlemen.[14]

Enttäuscht wandte Musil sich der Literatur zu und fing, wie Sibylle Mulot bemerkt, aus Langeweile die Arbeit an seinem ersten Roman, Die Verwirrungen des Zöglings Törleß, an. Die Literatur bot ihm im Gegensatz zur Wissenschaft und Technik die Möglichkeit, die starren Konventionen seiner Umwelt zu

---

[14] Payne, Robert Musil's "The Man without Qualities"..., S.19.

durchbrechen. Hierbei half weiter, daß er 1903 begann, Philosophie, Psychologie und Mathematik zu studieren, um sich weiter mit der irrationalen Seite des Menschen zu befassen, auch mit der Traumdeutung, dem Unterbewußtsein und den inneren Trieben des Menschen, also mit all den Aspekten des Menschlichen, die von der bisher populären, technisch-rationalen, wissenschaftlichen Weltanschauung vollkommen ignoriert worden waren. Musil schrieb dann unter der Leitung des Experimentalpsychologen Carl Stumpf seine Dissertation über den Positivisten Ernst Mach und versuchte, in diesem Studium sein eigenes Verhältnis zur Technik zu klären.[15] Als er 1908 sein Doktorexamen ablegte, war er jedoch zu dem enttäuschenden Schluß gekommen, daß die positivistische Sichtweise Machs nicht alle Aspekte des Lebens erklären konnte. Er wandte sich daher von einer wissenschaftlichen Laufbahn ab und dem Schriftstellertum zu.

Vom Zeitpunkt seiner Entlassung aus der Militärschule bis kurz vor seinem Tode setzte sich Musil mit diesen Problemen seiner Zeit, dem Dualismus von Rationalität, Technik, Wissenschaft einerseits und dem freien irrational Künstlerischen andererseits auseinander. Er wußte, daß es neben dem rationalen Leben in der technisch-mechanisierten Welt auch noch ein anderes Leben gab, ein inneres Leben des

---

15 Siehe Berghahn, S.47.

Menschen, das sich an keine Gesetze und Grenzen der Außenwelt hielt. Das war ein Leben, dem die Rationalität nicht reichte, ein Leben des Gefühls im Gegensatz zu dem des Denkens. Musil versuchte sein Leben lang in all seinen Schriften, diese beiden Bereiche miteinander zu verbinden. Was Nietzsche als die apollinische und die dionysische Haltung bezeichnete (GW II, S.1016), nannte er den ratioiden und den nicht-ratioiden Bereich. Im Jahr 1918 definierte er beide Bereiche folgendermaßen:

> [Das] ratioide Gebiet umfaßt - roh umgrenzt - alles wissenschaftlich Systematisierbare, in Gesetze und Regeln Zusammenfaßbare, vor allem also die physische Natur; die moralische aber nur in wenigen Ausnahmefällen des Gelingens. Es ist gekennzeichnet durch eine gewisse Monotonie der Tatsachen, durch das Vorwiegen der Wiederholung, durch eine relative Unabhängigkeit der Tatsachen voneinander, so daß sie sich auch in schon früher ausgebildeten Gruppen von Gesetzen, Regeln und Begriffen gewöhnlich einfügen, in welcher Reihenfolge immer sie entdeckt worden seien (TAER, S.782).

Dann beschreibt er das nicht-ratioide Gebiet,

> für das uns die Moral bloß ein Hauptbeispiel abgibt, wie die Naturwissenschaft eines für das andre Gebiet gewesen ist. War das ratioide Gebiet das der Herrschaft der "Regel mit Ausnahmen", so ist das nicht-ratioide Gebiet das der Herrschaft der Ausnahmen über die Regel. Vielleicht ist das nur ein gradueller Unterschied, aber jedenfalls ist er so polar, daß er eine vollkommene Umkehrung der Einstellung des Erkennenden verlangt. Die Tatsachen unterwerfen sich nicht auf diesem Gebiet, die Gesetze sind Siebe, die Geschehnisse wiederholen sich nicht, sondern sind unbeschränkt variabel und individuell. Es gelingt mir nicht, dieses Gebiet besser zu kennzeichnen als darauf hinweisend, daß

> es das Gebiet der Reaktivität des Individuums gegen die Welt und die anderen Individuen ist, das Gebiet der Werte und Bewertungen, das der ethischen und ästhetischen Beziehungen, das Gebiet der Idee (TAER, S.783).

Zur selben Zeit, in der Musil sein Prinzip des Ratioiden und Nicht-Ratioiden entwickelt, beginnt er auch, sich mit dem Problem der veralteten, erstarrten Moral seiner Zeit zu beschäftigen. So finden sich seit seiner Entlassung aus der Militärschule in vielen seiner Essays und Tagebucheintragungen wiederholt Äußerungen über die von ihm als erstarrt empfundene Moral der ihn umgebenden Gesellschaft, wie auch solche über die von ihm neu entwickelte Idee einer dynamischen Moral.

Die Kritik an der Moral seiner Zeit geht wohl am deutlichsten aus einigen von Musils Tagebuchnotizen hervor. Hier bemerkt er, z.B.: "diese Art Moral ist lähmend. Sie schaltet das Individuum aus [...]. Sie ist 'tot'" (TB I, S.644). Demgegenüber fordert er Vitalität und plädiert für neue Variationsversuche, denn

> es scheint, daß dieses planlose Verändern und später planvolle Versuchen eine der Eigenschaften ist, denen die Menschheit ihren Aufstieg verdankt. Bloß auf dem Gebiet [...] der Sitte ist es verpönt. Bloß auf diesem Gebiet gilt starr und unveränderlich als heilig (TB I, S.644).

Doch nicht für Musil. Er sieht sich selbst als "eine Gegensatz-Natur zu der Art Mensch, die man bisher als

tugendhaft verehrt hat" (TB I, S.252), und stellt dann fest, daß die Moral bisher statisch gewesen sei. "Fester Charakter, festes Gesetz, Ideale. Jetzt dynamische Moral" (TB I, S. 388). Doch genau was meint Musil mit dieser dynamischen Moral, die er der Gesellschaft nahelegen will?

An dieser Stelle scheint es angebracht, die Begriffe Ethik und Moral zu definieren. Eine Individualethik ist

> eine Ethik, die ihre Prinzipien ausschließlich aus der Analyse des Einzelnen zu entwickeln sucht. Philosophisch fragwürdig dann, wenn übersehen wird, daß zum Personsein die Beziehung zum Anderen u. zu den Anderen (Gemeinschaft, Gesellschaft) wesenhaft mitgehört.[16]

Dieser Individualethik steht die Moral gegenüber. Sie ist die

> Sittlichkeit im Sinn der vom allg. Bewußtsein für das Zusammenleben einer konkreten Gemeinschaft als unabdingbar angesehenen Regeln u. die subjektive Bereitschaft, sich diesen Regeln zu fügen.[17]

In diesem Sinne sieht auch Musil diese beiden Begriffe. Er beschreibt den Moralisten folgendermaßen: "Er fügt den Werten keinen Wert, sondern ein System hinzu [...]. Sein leitender Trieb ist der logische. Er verwendet ethische Sätze nur soweit sie logifizierbar sind" (TB I, S.645). Im Gegensatz dazu stehen die Ethiker.

---

16 Müller, S.145.

17 Müller, S.198.

> Ihr Beitrag zur Ethik betrifft nicht die Form, sondern das Material. Sie haben neue ethische Erlebnisse. Sie sind andere Menschen. In ihre Reihe gehören schließlich auch alle anonymen Kräfte, welche die Sittlichkeit wandeln (TB I, S.645).

Moral setzt Musil also mit Dogma gleich. Sie "erscheint als eine von außen dem Menschen aufgepflanzte sachliche Ordnung"[18] mit der Tendenz zur Erstarrung. Diese Erstarrung muß überwunden werden. So strebt Musil nach Roth eine Moral an, "in deren Mittelpunkt nicht starres Normieren, Zweck und Kausalität stehen, sondern Erleben, Wert, Erkenntnis, Mutation,"[19] also eine "unstarre Moral."[20] Roth meint:

> Allein das 'zentrale Erlebnis der Moral', das eine lebendige, persönliche innere Entscheidung fordert und der inneren Wahrheit des einzelnen entspricht, [...] ist wertvoll und fähig, den Menschen zu motivieren und zu verwandeln.[21]

Nach dieser Abgrenzung der starren Moral der Gesellschaft von der unstarren Moral des Individuums scheint es hier wichtig, Musils Auffassungen von Gut und Böse, Moral und Unmoral, innerhalb seines neuen Systems der dynamischen Moral zu verstehen. An dieser Stelle sollen einige seiner Essays und Fragmente aus den Jahren 1910-1914 herangezogen werden.

---

18 Roth, "Robert Musil. Zum Problem der Ethik," S.7.

19 Roth, "Robert Musil. Zum Problem der Ethik," S.7.

20 Roth, "Robert Musil. Zum Problem der Ethik," S.7.

21 Roth, "Robert Musil. Zum Problem der Ethik," S.7.

In diesen Werken setzt sich Musil mit dem Thema "Moral" auseinader, einerseits als Reaktion auf die Kritik, die sein Roman Die Verwirrungen des Zöglings Törleß empfangen hatte, und als Teil seiner Arbeit an einer Neuausgabe dieses Romans, andererseits als Vorbereitung auf seine Novellen. Schon 1911 scheint es Musil,

> daß man - in dieser Zeit [...] die Grenze zwischen seelischer Gesundheit und Krankheit, Moral und Unmoral viel zu grob geometrisch sucht, wie eine Linie, die zu bestimmen und zu respektieren sei (und jede Handlung muß entweder diesseits oder jenseits sein), statt anzuerkennen, daß es keine seelischen Gifte schlechtweg gibt, sondern nur die giftige Wirkung eines funktionellen Überwiegens des einen oder andern der seelischen Mischungsbestandteile - wobei man an einem Übermaß wohlgelittener nicht weniger eklig erkrankt als am Gegenteil (GW II, "Das Unanständige und Kranke in der Kunst," S.981).

Es wird also ersichtlich, daß diese Begriffe für ihn "keine grundlegenden oder gar letzten moralischen Gegensätze" (GW II, "Moralische Fruchtbarkeit," (1913) S.1002) mehr bilden. Sie sind vielmehr "parallele Erscheinungen."[22] So sieht Musil in allem Bösen etwas Gutes, in jeder "egoistischen Handlung altruistische Antriebe" (GW II, "Moralische Fruchtbarkeit," S.1002). So sei jeder Mensch "sowohl des Guten als auch des Bösen fähig,"[23] und beide seien "Formen, in denen das Individuum ein Gefühlsgleichgewicht zwischen sich

---

22 Roth, "Robert Musil. Zum Problem der Ethik," S.12.

23 Roth, "Robert Musil. Zum Problem der Ethik," S.12.

und der Welt herstellt" (GW II, "Moralische Fruchtbarkeit," S.1004).

Für Musil sind das Böse und die Unmoral Kräfte, die in gewissen Situationen positiv auf die Gesellschaft und das Individuum wirken, sie "befruchten" können. So bemerkt er an einer weiteren Stelle in seinen Tagebüchern: "wie oft hätte einer irgend etwas nicht tun dürfen, aus welchem Unternehmen dennoch dann seine ganze Größe wuchs" (GW II, "Die gesuchte Moral," (1910/11) S.1306). Musil fordert, man müsse "vorurteillos sein" (GW II, Über Moral. Ohne Titel, (1910/11) S.1304). Das Individuum muß entscheiden, was es ethisch verantworten kann. Nicht auf die Vorbildlichkeit seines Handelns kommt es hierbei an, sondern auf den "Wert" dieser Handlung für das Individuum.[24] Charles Genno behauptet von Musil: "He believes that one must consider the whole network of actions connected with an act before passing judgement on it."[25] Er meint:

> it is not the action itself, but rather what follows it that is decisive [...]. The importance of the "next step" lies in its contribution to the ethical development of the individual.[26]

---

24 Vgl. Balz-Balzberger, S.222.

25 Genno, "Musil's Moral and Aesthetic Principles," S.144.

26 Genno, "Musils Moral and Aesthetic Principles," S.147.

Musil kritisiert in diesem Zusammenhang auch das Gesetz, denn es "kann nur den Begriff der Tat fassen, [...] nie aber den Täter" (GW II, "Die Moral des Dichters," (1910/11) S.1308). Auch Roth meint: "das Motiv und nicht die Tatsachen sollten im Mittelpunkt des Gerichtsverfahrens stehen."[27]

Aus den bisherigen Erläuterungen wird deutlich, daß Musils Gedanken zur Moral mit denen der Konvention nicht mehr übereinstimmen. Er stellt den festen moralischen Gesetzen seiner Gesellschaft seine eigene dynamische, individuelle Ethik gegenüber, in der es keine moralische Eindeutigkeit mehr gibt. Was vor den Gesetzen der Gesellschaft als böse oder unmoralisch gilt, hat in den Augen seiner dynamischen Moral noch einen möglichen Wert; und zwar dann, wenn das Endprodukt dieser sonst als böse oder unmoralisch bezeichneten Handlungen für das in Frage stehende Individuum ein Positives ist. Nicht nur steht Musil solchen Handlungen aufgrund ihrer positiven Auswirkungen auf den Menschen positiv gegenüber, er hält sie sogar für notwendig. Dies wird besonders deutlich, wenn man Musils Bemerkungen zum Thema Moral und Kunst betrachtet. Er meint:

> Alle große Kunst ist moralisch. Aber gewissermaßen im gasförmigen Zustand und feindlich dem festen [...]. Es folgt daraus, daß man die Kunst nicht mit

---

27 Roth, "Robert Musil. Zum Problem der Ethik," S.15.

> fester Moral werten darf oder es gibt keine Kunst (GW II, Über Moral. Ohne Titel, (1910/11) S.1304).

Aus dieser Äußerung geht eindeutig hervor, daß die Kunst, also das Schöpferische, frei von festen moralischen Wertungen sein muß, um existieren zu können. Musil erläutert dies noch eingehender, wenn er sagt: "alle meine scheinbar unmoralischen Menschen sind 'schöpferisch'" (TB II, S.1102). Zum Schöpferischen gehört für Musil also seine dynamische (schöpferische) Moral. Im allgemeinen, auf die Literatur bezogen, bemerkt er weiter:

> Man löse aus den Büchern der Dichter die Menschen los, die sie hineingezaubert haben, und versuche auf diese Gesellschaft die moralischen Gesetze der menschlichen Gesellschaft anzuwenden. Man wird finden, daß jeder Buchmensch aus mehreren Menschen besteht, daß er gut und verwerflich zugleich ist, daß er keinen Charakter hat, inkonsequent ist, nicht kausal handelt: kurz, daß man die moralischen Kräfte, die ihn bewegen, in keiner Weise ordnen und einordnen kann (GW II, Über den Essay. Ohne Titel, (1914) S.1335).

Der Leser, der mit diesem Prinzip der dynamischen, schöpferischen Moral vertraut ist, wird von Musils Werken erwarten, in diesen - an unserer Moral gemessen - scheinbar unmoralische Charaktere zu finden. Und in der Tat sind fast alle Werke Musils von zeitgenössischen Kritikern oft als "dekadent" oder "pornographisch" angegriffen worden. So spricht auch Hartmut Böhme tatsächlich in Bezug auf <u>Die Verwirrungen des Zöglings Törleß</u> von einer Geschichte mit

"partieller moralischer Abweichung"[28] und im Bezug auf den Mann ohne Eigenschaften "von abweichendem Verhalten."[29] Musil schreibt selbst, daß er in "einem vielbenützten österreichischen Schullehrbuch als 'perverser' Schriftsteller angeführt" (TAER, S.807) wird.[30] Auch Bartels schreibt 1928 zu Die Verwirrungen des Zöglings Törleß: "sein erstes Buch, Die Verwirrungen des Zöglings Törleß, ist sehr bös."[31] Diese Kritik zeigt das Unverständnis für das von Musil angestrebte Ziel einer neuen Moral, gegen das er seine Auffassung von der moralisch fruchtbaren Funktion des "Krankhaften" oder "Dekadenten" von Anfang an hat verteidigen müssen.

Wenn man sich nun den Novellenbänden zuwendet, findet man, daß auch sie von "Beziehungskonflikten (Liebe, Ehe)"[32] handeln, die von der genormten Moral der Gesellschaft abweichen. Bei der folgenden Analyse der Novellenbände ist

---

28 Böhme, S.286.

29 Böhme, S.287.

30 Bei diesem Schullehrbuch handelt es sich nach Hall ("Ein perverser Dichter," S.137) um Alfred Madernos Die deutschösterreichische Dichtung der Gegenwart. Ein Handbuch für Literaturfreunde. Leipzig: 1920. In diesem Buch (S.182 und S.210f) nimmt Maderno zu Musil und seinem Roman Die Verwirrungen des Zöglings Törleß Stellung.

31 Hall, "Ein perverser Dichter," S.138. Hall zitiert hier nach Adolf Bartels: Geschichte der deutschen Literatur. Große Ausgabe in drei Bänden. Dritter Band. 'Die neueste Zeit'. Leipzig: 1928. S.955.

32 Böhme, S.285.

es wichtig, sich vor Augen zu halten, daß es die Novelle ist, "die insbesondere das 'nicht-ratioide' Gebiet eröffnet. Sie zeigt den Menschen in der Grenzsituation der 'Umkehrung'"[33], d.h. an dem Punkt, an dem der Mensch sich von der statischen Moral der ihn umgebenden Gesellschaft löst und beginnt, seine eigene, individuelle dynamische Moral zu entwickeln. Als Kritiker darf man nicht ihren ersten Schritt, den der Übertretung der moralischen Grenzen ihrer Gesellschaft, verurteilen. Stattdessen muß man ihren zweiten Schritt bewerten, der sie nach Musil hoffentlich zur Formung ihrer eigenen dynamischen Ethik und so zu einer Bereicherung ihres Ich führt.

In dieser Arbeit will ich nachweisen, daß die Charaktere diesem vom Musil entworfenen Plan auch tatsächlich folgen und daß dies in der Analyse ihrer fragwürdigen Liebesbeziehungen deutlich wird.

---

33 Fischer, S.234.

Kapitel 3

Dynamische Moral im Roman

"Die Verwirrungen des Zöglings Törleß"

1. Synopsis

Wie schon erwähnt, läßt Musil bereits in seinem Roman Die Verwirrungen des Zöglings Törleß seine neue Idee der dynamischen Moral durchblicken. Anhand der folgenden kurzen Analyse dieses Werkes sollen die ersten Ansätze Musils zur Entwicklung seiner dynamischen Moralauffassung dargestellt werden.

Die Handlung seines ersten Romans läßt sich folgendermaßen zusammenfassen: der junge Törleß ist bereits seit vier Jahren Zögling in einer Militärschule, die weit ab im Osten des Landes liegt. Mit dem Einsetzen des Romans setzt auch Törleß' Pubertät, und damit das Erwachen eines Interesses für Sexualität, ein. Seine Freunde zu dieser Zeit sind die etwas älteren Jungen Beineberg und Reiting. Im Roman setzt die Handlung durch Reitings Entlarvung eines Mitschülers namens Basini als eines Diebes ein. Anstatt ihn der Schulleitung auszuliefern, entscheiden sich die drei Jungen,

Basini vorerst unter strenger Beobachtung zu halten, um ihm, wie sie vorgeben, die Möglichkeit zur Besserung zu geben. Im weiteren Verlauf der Handlung muß Basini aber leider feststellen, daß er das Opfer immer weiter ausschreitender Mißhandlungen wird, die auch ins Sexuelle übergehen. Schließlich bekennt Basini seinen Diebstahl vor der Schulleitung, um weiteren Qualen seiner Mitschüler zu entgehen. Er wird nach einer eingehenden Untersuchung der Vorkommnisse aus der Schule entlassen. Auch Törleß, dessen Sensibilität man in dem Internat als fehl am Platze sieht, rät man, aus der Schule auszutreten. So schließt der Roman mit einer Szene am Bahnhof, in der - symmetrisch zur Eingangsszene - die Mutter ihren Sohn abholt.

2. Törleß und die Moral seiner Gesellschaft

Musil versucht in diesem Roman anhand der Entwicklung des Jungen Törleß die Entwicklung seiner dynamischen Moral darzustellen. Diese Moral liegt jenseits der Grenzen des Instituts - vertreten durch die Lehrer - und nimmt hier die Form von Mißhandlungen und homosexuellen Beziehungen zu Basini an. Obwohl alle drei Jungen, Törleß, Reiting und Beineberg, in ihrer Beziehung zu Basini diese starren Grenzen der gesellschaftlichen Moral überschreiten, wird ein deutlicher Unterschied zwischen Reitings und Beinebergs sadistischen,

sinnlosen Quälereien Basinis und Törleß' fruchtbarem Erlebnis gemacht. Während die barbarischen Handlungen Reitings und Beinebergs fast als Selbstzweck erscheinen, zeigt die weitere Entwicklung von Törleß eine eindeutige positive moralische Bereicherung von Törleß' Charakter als Resultat dieses Abschnittes seines Lebens.

Bevor jedoch auf diesen Unterschied zwischen den Jungen eingegangen werden kann, ist es nötig, ihre "Unmoral" und vor allem das dynamische, neue, vorerst moralbrechende Verhalten Törleß' von den Normen des Institutes und der Gesellschaft abzugrenzen.

So stellt Musil diese Welt von Schule und Gesellschaft von Beginn des Romanes an als statisch, starr und zwanghaft dar. Schon beim Abschied Törleß' von seinen Eltern auf dem Bahnhof haben die "Gegenstände und Menschen [...] etwas Gleichgültiges, Lebloses, Mechanisches an sich" (GW II, S.7).[1] Dieses starre, normierte Element spielt auch in der geographischen Lage des Institutes eine Rolle. Denn, so kommentiert der Erzähler, "die aufwachsende Jugend" soll unter der strengen Leitung der Lehrer und den Regeln des Institutes

---

[1]. Alle weiteren Zitate aus Die Verwirrungen des Zöglings Törleß, Die Vollendung der Liebe, sowie Die Versuchung der Stillen Veronika stammen aus GW II und sind mit den entsprechenden Seitenzahlen versehen.

aufwachsen, geschützt vor "den verderblichen Einflüssen einer Großstadt" (S.8). Bereits auf seinem Rückweg vom Bahnhof ins Institut wird deutlich, wie Törleß sein Leben und die Welt überhaupt empfindet. Er fühlte es "als einen steinernen Zwang, der sein ganzes Leben [...] auf diesem einen schmalen Streifen, der sich durch den Staub zog, einfing und zusammenpreßte" (S.16). Besonders Uwe Baur geht in seiner Kritik dieses Werkes auf die "schulische Repression" ein und hebt deren lebensfeindliche "Unterdrückung individuellen Denkens und Empfindens" hervor,[2] die er für die hier stattfindende Pervertierung der Sexualität verantwortlich hält.

Mit dem Einsetzen von Törleß' Pubertät kommt nun also seine Rebellion gegen diese schulischen und gesellschaftlichen Zwänge. Selbst seine Besuche bei der Prostituierten Bozena sind bereits ein Zeugnis hierfür, denn was Törleß zu dieser Frau brachte, war nichts anderes, als der Reiz, "alles zurücklassen zu müssen, worin er sonst eingeschlossen war, [...] all das, was ihm nichts gab und ihn erdrückte" (S.30). So auch Hans-Georg Pott:

> An sie heftet sich auch für Törleß die ferne Utopie einer Befreiung von dem, was die Internatskultur (und diese ist als Modell der Kulturisation der

---

[2] Baur, S.37 und 34/35.

> Gesellschaft und des Staates zu sehen) in ihn einzuimpfen versucht.[3]

Doch nicht nur Törleß, auch viele seiner Mitschüler fühlten sich von der Strenge des Institutes erdrückt.

> Ein gewisser Grad von Ausschweifungen galt sogar als männlich [...]. Zumal wenn man sich mit der ehrbar verkümmerten Erscheinung der meisten Lehrer verglich. Denn dann gewann das Mahnwort Moral einen lächerlichen Zusammenhang mit schmalen Schultern, mit spitzen Bäuchen auf dünnen Beinen und mit Augen, die hinter ihren Brillen harmlos wie Schäfchen weideten (S.113).

Die bisherigen Zitate zeigen somit den Ausgangspunkt von Törleß und teilweise auch seiner Mitschüler, die, erdrückt von der sie umgebenden schulischen, bzw. gesellschaftlichen Moral, explosiv gegen diese rebellieren.

3. Das Verhalten Beinebergs und Reitings

"Reising, Boineburg (sic!): die heutigen Diktatoren in nucleo" (TB I, S.914). So erklärt der auf seinen ersten Roman zurückblickende, zu jener Zeit bereits mit dem Nazi-Regime vertraute Musil diese beiden Charaktere. Schon im Roman selbst werden die Freunde von Törleß vom Erzähler als "die übelsten seines Jahrganges" (S.12) beschrieben, und wiederholt wird ihre Wildheit und Roheit betont (S.12,14). So heißt es

---

[3] Pott, S.18.

von Beineberg, er glaube "sich mittels ungewöhnlicher seelischer Kräfte," d.h. durch seine indische Mystik und Hypnose, "eine Herrschaft sichern zu können" (S.20). Reiting "kannte kein größeres Vergnügen, als Menschen gegeneinander zu hetzen, den einen mit Hilfe des anderen unterzukriegen" (S.40). "Er war ein Tyrann" (S.40). "Für ihn hat es einen besonderen Wert, einen Menschen ganz in seiner Hand zu haben und sich üben zu können, ihn wie ein Werkzeug zu behandeln. Er will herrschen" (S.59). Auch war er "im Zorne der größten Niedertracht fähig" (S.127). Aufgrund dieser und weiterer Beschreibungen der beiden Jungen scheint in der Kritik das Urteil über ihr Verhalten gegenüber Basini einstimmig: Immer wieder werden sie als machthungrig, sadistisch oder herrschsüchtig beschrieben.[4] Gilbert Reis geht so weit, in Frage zu stellen, ob nicht vielleicht Beinebergs Ideologie der indischen Mystik "bloß eine Rechtfertigung der brutalen Grausamkeit auf dem Grunde seines Wesens" sei,[5] eine Meinung, die auch Uwe Baur vertritt.[6] Annie Reniers-Servranckx nennt sein Verhalten "einen geistigen Verrat, eine intellektuelle

---

[4] Vgl. Vogl, S.70; Düsing, S.536; Blauhut, S.212,214; Stopp, S.213; Baur, S.33,34; Büren, S.28; Peters, S.48; Pike, S.50,51,52; Prochaska, S.130; Reniers-Servranckx, S.79; G. Reis, S.55; Arntzen, S.99.

[5] Reis, S.42.

[6] Baur, S.33.

Unzucht."[7] Es scheint also eindeutig, daß Beinebergs und Reitings Bruch mit der Moral des Institutes und der Gesellschaft sinn- und fruchtlos ist und nur durch die Befriedigung ihrer niedrigen Begierden motiviert ist. Ihr Charakter bleibt von den Ereignissen unangetastet. Wie es im folgenden Abschnitt klargelegt werden wird, sind sie aus diesem Grunde Törleß moralisch eindeutig unterlegen,[8] da sich dessen Charakter durch sein Erlebnis moralisch positiv weiterentwickelt.

4. Törleß' "Unmoral" und ihre Motivation

Wie schon angedeutet, beginnt Törleß' Bruch mit der statischen Moral seiner Gesellschaft mit den Ereignissen, die Basinis Entlarvung als eines Diebes folgen. Während seine Freunde Reiting und Beineberg jedoch Basini aus reiner Grausamkeit und Sadismus quälen und mißbrauchen, geht es Törleß um etwas ganz anderes. Er sieht Basini als ein Mitglied der Gesellschaft, das durch seinen Diebstahl aus dieser, und damit aus Törleß' normaler Welt, in eine "andere" Welt gefallen ist: "Gestern war Basini noch genau so wie er selbst gewesen; eine Falltüre hatte sich geöffnet, und Basini war gestürzt [...], eine plötzliche Veränderung, und der

---

7 Reniers-Servranckx, S.85.

8 Vgl. Payne, Robert Musil's Works..., S.31.

Mensch hat gewechselt" (S.46). Den Mechanismus dieses Wechselns und die damit in Verbindung stehenden Gefühle zu verstehen, hält das Interesse von Törleß an Basini wach. Immer wieder überfällt er Basini mit Fragen, die ihm bei der Lösung dieses Rätsels helfen sollen.

Doch schon als er zum ersten Mal Zeuge wird, wie Reiting und Beineberg Basini in ihrem geheimen Versteck in der Bodenkammer des Institutes schlagen, muß Törleß erkennen, "daß er sich in einem Zustande geschlechtlicher Erregung befand" (S.70). Besonders Frederick Peters geht in seinem Buch darauf ein, daß für Törleß - der sich, wie bereits erwähnt, von den gesellschaftlichen und schulischen Normen eingeschlossen fühlt -, alles, was mit dem Bruch dieser Normen zu tun hat, einen sexuellen Charakter annimmt, so auch Basini.[9] Diese Assoziation Basinis mit der sinnlichen, irrationalen Welt - oder in Musils Worten, mit dem nicht-ratioiden Gebiet - bringt Törleß immer mehr in dessen Nähe. Seine Künstlernatur, auf die schon der Erzähler hinweist (S.92), versucht immer wieder, seine rationalen und irrationalen Gefühle für diesen Menschen zu verstehen und miteinander in Verbindung zu bringen. Dies soll ihm aber nie gelingen[10], wie es auch Musil nie völlig gelang .

---

9 Siehe Peters, S.32-35.

10 Vgl. Düsing, S.558.

Die Tatsache, daß Törleß endlich seinen sexuellen / erotischen Gefühlen für Basini nachgibt, wird vom Erzähler ganz und gar nicht auf derselben Ebene wie der von Reitings und Beinebergs homosexuellen Beziehungen zu Basini gesehen. Immer wieder findet man Hinweise darauf, daß diese Erfahrung nur eine nötige Übergangszeit für Törleß ist, eine Phase in seiner Entwicklung, die ihn am Ende moralisch gestärkt und verfeinert lassen wird. Dies wird am besten in der wiederkehrenden Baummetaphorik deutlich. Zu Anfang wird Törleß noch als "ein Bäumchen, das nach der noch fruchtlosen Blüte den ersten Winter erlebt" (S.10), beschrieben. Doch bereits in der Vorausdeutung auf sein Erlebnis mit Basini heißt es:

> In der Entwicklung einer jeden feinen moralischen Kraft gibt es einen solchen frühen Punkt, wo sie die Seele schwächt, deren kühnste Erfahrung sie einst vielleicht sein wird, - so als ob sich ihre Wurzeln erst suchend senken und den Boden zerwühlen müßten, den sie nachher zu stützen bestimmt sind, - weswegen Jünglinge mit großer Zukunft meist eine an Demütigungen reiche Vergangenheit besitzen (S.25).

Und endlich, am Ende der Basini-Affäre, heißt es dann: "eine Entwicklung war abgeschlossen, die Seele hatte einen neuen Jahresring angesetzt wie ein junger Baum" (S.131). Besonders Frederick Peters weist darauf hin, daß Musil Törleß mit einem

Baum vergleicht, der Wetter und Unwetter ausgesetzt sein muß, um stark zu wachsen.[11]

Selbst Törleß' eigener Rückblick auf diese Episode seiner Jugend als Erwachsener verteidigt ihre negativen Aspekte:

> etwas von ihr blieb für immer zurück: jene kleine Menge Giftes, die nötig ist, um der Seele die allzu sichere und beruhigte Gesundheit zu nehmen und ihr dafür eine feinere, zugeschärfte, verstehende zu geben (S.112).

Das Positive an Törleß' Erfahrung ist nicht sein erster Schritt zur homosexuellen Beziehung zu Basini oder sein ästhetisches Auskosten dieser Situation, nicht der "feine Genuß an seinen Demütigungen" (S.114), sondern das seiner "Umkehrung folgende Verhalten, der 'nächste Schritt'"[12] einer Entwicklung seiner eigenen moralischen Richtlinien. Er bekommt Gewissensbisse (S.110) und setzt der immer schlimmer werdenden Folter Basinis schließlich ein Ende, indem er sich energisch von seinen beiden Kammeraden distanziert (S.125,126,127) und Basini rät, sich der Schulleitung zu stellen, um weiteren Folterungen durch Reiting und Beineberg als auch durch die gesamte Klasse zu entgehen.

---

11 Siehe Peters, S.56.

12 Roth, "Robert Musil. Zum Problem der Ethik," S.21.

Haben zwar einige Kritiker im Bezug auf dieses Werk von "'Nachtseiten', 'Greueln und Tierheitsauftritten', von 'Scheuevollem' und 'Brauchlosem', [...] von einer 'absonderlichen Erotik', [...] von einer 'merkwürdigen sadistischen Sinnlichkeit'"[13] gesprochen, so sehen doch die meisten Kritiker einen positiven Wert in Törleß' Entwicklung. Sowohl Frederick Peters als auch Marie-Louise Roth erkennen, daß "Musil seems to accept here the essentially Nietzschean position that the roots of knowledge are often to be found in evil"[14] und daß für Törleß "das Böse zur geistigen Bereicherung wird."[15] Auch Uwe Baur erkennt, daß es Musil "hier um den Widerspruch von statischer und dynamischer Lebensform des Menschen"[16] geht. Auch viele andere Kritiker gestehen Törleß, bzw. seiner Seele, moralisch/ethisch gesundes Wachstum zu.[17] Selbst in Musils Briefen finden sich Hinweise auf die Wichtigkeit der Moral in diesem Werk. So z.B. in einem Brief an seinen Onkel, in dem er die Immoralität des Werkes verteidigt, weil "es darauf erst seine Moral aufbaue" (Briefe I, S.47).

---

13 Zitiert nach Büren, S.23.

14 Peters, S.55.

15 Roth, "Robert Musil. Zum Problem der Ethik," S.13.

16 Baur, S.45.

17 Zum Beispiel: Luft, S.56; Swales, S.3,6; Pike, S.15; Peters, S.54,55; G. Reis, S.24; Stopp, S.229; Baur, S.37; Whitinger, S.19,20,22,24-26.

Diese Analyse des Romans Die Verwirrungen des Zöglings Törleß läßt klar erkennen, daß es Musil hier um einen Bruch mit der konventionellen Moral geht, die er als zu starr und erdrückend empfindet. Diesen Bruch läßt Musil auf einem besonders provokativen Gebiet, dem der Liebe, bzw. sexuellen Beziehungen, stattfinden. Ein solcher Bruch ist nach Musil jedoch nicht gerechtfertigt, wenn er allein der Befriedigung niederer Bedürfnisse dient (wie bei Beineberg und Reiting). Musil verlangt, daß nach diesem Schritt, dem Bruch mit den gesellschaftlichen Regeln und Normen, ein zweiter Schritt folge. Diesen "nächsten Schritt" macht der junge Törleß hier. Er läßt sich nicht auf die homoerotische Beziehung mit Basini ein, um eine körperliche oder sinnliche Befriedigung zu erlangen, sondern, weil er hofft, durch seine Nähe zu Basini in den Bereich des "anderen" vorzustoßen. Auch setzt sich Törleß nach dem dynamischen Bruch mit den gesellschaftlichen Normen neue, eigene Grenzen der Moral. So zieht er sich nach den immer weiter ausschreitenden Demütigungen Basinis von seinen Freunden zurück und leistet dem Gepeinigten Hilfe, um aus dieser Situation zu entkommen, die nach seiner neu geformten Moral nun unverantwortlich geworden ist. Die Übertretung der gesellschaftlichen Grenzen endet für Törleß, im Gegensatz zu seinen Schulkameraden, also nicht in grenzenlosen Ausschweifungen, sondern in einem neuen Feld der Moral. Törleß ist ethisch gewachsen.

Doch auch diese neue Moral darf nicht statisch werden. Immer wieder muß ihr ein nächster Schritt folgen, der die bestehenden Grenzen dieser neuen individuellen Moral kritisch betrachtet und der jeweiligen Situation entsprechend umwandelt oder verändert. So deutet auch der Kommentar des Erzählers, der auf den älteren Törleß blickt (S.112/113), an, daß man diese neue dynamische Moral von Törleß in einem kritischen Licht sehen könnte. Der reife Törleß scheint diese Erniedrigungen seiner Jugend viel zu ungestört und als gar nicht bedrückend abzutun. Dabei wirft der Erzähler ein: "damals, als er sich in dem Sturme einsamer, begehrlicher Empfindungen befand, war diese des guten Endes überzeugte Zuversicht durchaus nicht immer in ihm" (S.113). Die Gefahren, die hinter einem Erlebnis wie diesem lauern, scheint der ältere Törleß also ganz zu übersehen. Auch seiner Position sollte man daher kritisch gegenüberstehen und als nächsten Schritt eine Revidierung dieser "neuen Moral" zu einer "noch neueren Moral" erwarten.

In den folgenden Kapiteln soll gezeigt werden, daß Musil auch in den beiden Novellenbänden Situationen darstellt, in denen die Protagonisten von der konventionellen Moral der Gesellschaft in ihrem Leben eingezwängt und erdrückt werden. Auch sie reagieren auf diesen Zwang mit einem wilden Ausbruch ins Unmoralische (auf dem Gebiet der Liebe und des Sexuellen).

Doch wie Törleß finden auch sie durch diese Transgression der gesellschaftlichen Moral zu einem neuen und positiveren Gefühl von sich selbst und ihren Liebesverhältnissen. Sie sind im Stande, jenseits der Gesellschaft auf dem Gebiet der Liebe ihre eigene Ethik zu entwickeln und sich so als vollkommenere Menschen zu fühlen. In diesem Sinne einer positiven Entwicklung sieht Musil eine solche Transgression in den Bereich unmoralischer Liebesverhältnisse als gerechtfertigt an.

Kapitel 4

Die Vollendung der Liebe

1. Entstehungsgeschichte und Rezeption der Vollendung der Liebe und des Erzählungsbandes Vereinigungen.

Der Band Vereinigungen besteht aus den beiden Novellen Die Vollendung der Liebe und Die Versuchung der stillen Veronika. Er erschien erstmalig 1911 im Georg Müller Verlag, München, dem Musil sein Manuskript im Februar desselben Jahres vorgelegt hatte.[1] Die Entstehungsgeschichte dieser beiden Werke geht jedoch einige Jahre zurück.

Bereits im März oder April des Jahres 1908 hatte Franz Blei Musil gebeten, "eine kleine Erzählung für eine liter. Ztschft. zu schreiben" (GW II, S.956). Hier sei angemerkt, daß Blei über den sexuellen Stoffkreis der Novelle, die Musil dann für ihn zu schreiben beginnt, wohl nicht schockiert war, da er selbst den Ruf eines Pornographen hatte.[2] Dieser Aufforderung Bleis folgend, begann Musil im Mai 1908 seine Arbeit an der Novelle Das verzauberte Haus, der ersten von fünf Fassungen der späteren Novelle Die Versuchung der stillen Veronika. Diese erste Fassung schrieb Musil schnell und

---

1 Vgl. Arntzen, S.107.

2 Siehe Berghahn, S.74.

mühelos, so daß sie noch im selben Jahr im Hyperion erschien. Aus seinen Tagebucheintragungen geht die ständige Mitarbeit seiner späteren Frau, Martha, oder doch zumindest deren Anwesenheit beim Entstehen dieser Novelle hervor. So las er ihr zum Beispiel sein werdendes Manuskript der Versuchung der stillen Veronika vor (TB I, Heft 5, 12.8.1910, S. 213) und gesteht, vieles ihrer Hilfe zu verdanken (TB I, Heft 5, 2.9.1910, S.226).

Viele Kritiker haben ebenfalls erkannt, wie groß der Einfluß Marthas auf diese Novelle war. So spiegelt sich zum Beispiel nach Philip Payne in der Beziehung Veronikas zu Johannes und Demeter Martha Heimans Jugendliebe zu ihren beiden Cousins.[3] Auch Michiko Mae identifiziert Demeter und Johannes als Marthas Cousins Fritz und Edmund.[4] Joseph Strelka sieht ebenfalls diese Parallele, fügt jedoch hinzu, daß Demeter und Johannes auch Fritz Alexander und Marthas späterem Verlobten Martin Cohn entsprechen könnten.[5] Die ausführlichste Analyse dieser Parallelen bietet Karl Corino. Er meint, Edmund sei der "naive, animalische, brutale Typ, Fritz [...] der Geistigere, Gebildetere, Vornehmere, [...] der

---

[3] Vgl. Payne, Robert Musil's Works..., S.72.

[4] Vgl. Mae, Motivation und Liebe..., S.211.

[5] Vgl. Strelka, "Claudine und Veronika...," S.133.

'Artist'."[6] Auch von einem Zwischenfall in Marthas Jugend, als Edmund "ihr im Zimmer Anschauungsunterricht geben"[7] wollte, schließt Corino auf dessen Einfluß auf die Entstehung der Hühnerhofszene zwischen Veronika und Demeter. Weiter bemerkt er, Marthas Scharlach im Alter von vierzehn Jahren sei "jene fiebrige Krankheit, von der [...] die 'stille Veronika' [...] in der Kindheit befallen" werde.[8] Und endlich entsprechen bei ihm Marthas Tante, Guthilde Henriette Alexander, und deren Haus, Veronikas Tante und deren düsterem Haus dieser Novelle.

Weitere autobiographische Zusammenhänge sieht Andrea Köhler. Auch sie weist auf die Verbindung zwischen Demeter und Edmund, bzw. Johannes und Fritz, hin.[9] Sie präsentiert jedoch eine psychoanalytische Interpretation und sieht so in Johannes ebenfalls Musils eigenen Vater, Alfred Musil, und in Demeter dessen Freund und den Geliebten seiner Frau, Heinrich Reiter.[10] Bedingt durch den weichen Charakter seines Vaters, so Andrea Köhler, habe sich für Musil nie die Möglichkeit zur Identifikation mit seinem Vater geboten, und dies habe zu

---

6 Corino, S.36.

7 Corino, S.34.

8 Corino, S.33.

9 Siehe Köhler, S.115.

10 Vgl. Köhler, S.112.

einer "Perpetuierung des Ödipuskomplexes und zur inzestuösen Fixierung an die Mutter" geführt.[11] So sei Veronikas Tötungswunsch gegen Johannes eine Reflexion desselben Wunsches von Musil gegen seinen Vater.[12] Ferner sieht Andrea Köhler in Veronikas Erlebnis mit ihrem Bernhardinerhund eine Verbindung zu Musils Kindheitswunsch nach einem eigenen Pferd. In diesem Zusammenhang spräche Musil nämlich auch von einer "Vereinigung von Ich und Pferd" (TAER, S.790). Wie an diesen Beispielen deutlich wird, ist Andrea Köhlers Interpretation zwar teilweise ganz aufschlußreich, an anderen Stellen aber zu spekulativ, besonders in ihrem Versuch, Musil Homosexualität nachzuweisen.[13]

In Verbindung mit Veronikas Todeswunsch für Johannes wird auch Musils Beziehung zu seinem Freundesehepaar Gustl und Alice Donath erwähnt. So bemerkt Charles Genno, daß auch Donath seiner Frau oft den Tod wünschte, "so that he could love her endlessly."[14] David Luft fügt diesem Vergleich noch Musils Beziehung zu Herma Dietz zu,[15] der weiblichen Hauptfigur

---

[11] Köhler, S.112. Hierzu siehe auch TB I, S.96.

[12] Vgl. Köhler, S.114.

[13] Vgl. Köhler, S.116-119. Köhler hebt hervor, daß Musil "sich schon früh wünschte, ein Mädchen zu sein" (S.117. Vgl. auch TB I, 612/613).

[14] Genno, "Observations on Love and Death in Musil," S.119.

[15] Vgl. Luft, S.91.

der später zu behandelnden Novelle Tonka. Es ist aus all diesen angeführten Quellen ersichtlich, daß Robert Musil beim Schreiben dieser Novelle sowohl von seinen eigenen als auch von den Erlebnissen der ihn unmittelbar umgebenen Menschen beeinflußt wurde.

Auch die Arbeit an der zweiten Novelle dieses Bandes, Die Vollendung der Liebe, beruht auf persönlichen Erfahrungen Musils. Musil sagt selbst 1932 über die Problematik der Claudine:

> Bediene ich mich des Biographischen, um in dieser grenzenlosen Frage einen Leitfaden zu haben, so muß ich sagen, daß es zu Anfang, als ich den Törleß schrieb, das Problem für mich überhaupt nicht gegeben hat, daß es sich aber danach ganz plötzlich und mit stärkster Ausdrücklichkeit meiner bemächtigte (TAER, S.804).

Auch dies wurde wiederum von seiner späteren Frau, Martha Musil, die er im Sommer 1906 im Ostsee-Bad Graal kennenlernte,[16] ausgelöst. Hierin sind sich die Kritiker einiger als über ihren Namen, der in diesem Zusammenhang mal Martha Heimann, ihr Mädchenname,[17] mal Martha Marcovaldi, ihr Name in ihrer zweiten Ehe,[18] und endlich Martha Musil ist.[19]

---

16 Vgl. Corino, S.44.

17 Vgl. Barnouw, S.316.

18 Vgl. Thöming, S.309.

19 Vgl. Strelka, "Claudine und Veronika...," S.133.

Wie Claudine, ist auch sie "ein Mensch, der pervers ist infolge einer Vergangenheit" (TB II, S.947). Im Sommer 1908 betrügt sie Musil, dessen Frau sie noch nicht ist, mit ihrem ehemaligen Verlobten Martin Cohn.[20] Musil notiert hierzu: "von da ab verteidigt sie geradezu fanatisch die Höhe ihrer Beziehung zu mir. Aber nicht aus Reue sondern aus Rechthaben" (TB II, S.957). Musil sieht Marthas Treuebruch also nicht als negativ an. Er erkennt das Potential der Steigerung ihrer Liebe, das Potential des Guten im Bösen. Dieses Potential spiegelt sich wieder in Claudines Ehebruch. Auch sie sucht eine letzte Steigerung der Liebe zu ihrem Mann im Treuebruch mit einem anderen.

Musil begann die Arbeit an dieser Novelle wiederum aufgrund einer Aufforderung einer literarischen Zeitschrift. Er begann diese Arbeit wohl im Januar oder Februar 1909[21] und hoffte, sie binnen 1-2 Wochen fertigzustellen.

> Was daraus wurde, war ein 2 1/2 jähriges verzweifeltes Arbeiten, währenddessen ich mir zu nichts anderem Zeit gönnte. Verschärft dadurch, daß der Effekt [...] unmöglich dem Arbeitsaufwand entsprechen konnte (TEAR, S.809).

---

[20] Vgl. Mae, Motivation und Liebe..., S.211; Strelka, "Claudine und Veronika...," S.133; Henninger, "On Literature and Condensation...," S.115.

[21] Vgl. Henninger, "On Literature and Condensation...," S.115.

Endlich kommt dann jedoch im Jahre 1910 der erleichterte Eintrag in sein Tagebuch: "18.Nov.3h05 nachmittag: Claudine beendet" (TB I, S.230). Auch die Umarbeitung von der ersten Version Das verzauberte Haus in Die Versuchung der stillen Veronika mußte durch mehrere Zwischenstadien gehen, ehe Musil "11.Jänner 1911 1h morgens Veronika beendet" (TB I, S.232) notieren konnte. Im Vermächtnis II findet sich folgender Kommentar zu

> dem Ergebnis, daß ich an 2 Novellen 2 1/2 Jahre, u man kann sagen: beinahe Tag und Nacht, gearbeitet habe. Ich habe mich seelisch beinahe für sie zugrunde gerichtet, denn es streift an Monomanie, solche Energie an eine schließlich doch wenig fruchtbare Aufgabe zu wenden (denn eine Novelle läßt sich intensivieren, aber quantitativ ist ihr Ertrag gering), und ich habe das immer gewußt (GW II, S.957).

Trotz seiner jahrelangen verzweifelten Arbeit an diesen beiden Werken, mußte er bald erkennen, daß sie von der Öffentlichkeit nicht geschätzt, ja nicht einmal verstanden wurden. Aufgrund ihres Stoffkreises, der fragwürdigen Liebesbeziehungen, mußten sie, viel mehr noch als der Törleß, die größtenteils negative Kritik über sich ergehen lassen. Erst in der neueren Zeit ist Musils Leistung verstanden und anerkannt worden. Bevor detaillierter auf diesen Stoffkreis eingegangen werden kann, soll hier deshalb kurz ein Überblick über die Kritik gegeben werden, die sich mit diesen beiden umstrittenen Novellen beschäftigt.

Während Die Verwirrungen des Zöglings Törleß, wenn auch teilweise aus einem Mißverständnis des Werkes heraus, Robert Musil zu einem allgemein anerkannten, wenn auch umstrittenen Dichter machten, wurden die Vereinigungen weitaus negativer empfangen.[22] So spricht der unbekannt bleibende Autor eines Artikels im Berliner Börsen-Courier vom 4.11.1912 mit "Abneigung gegen dieses Werk, verurteilt dessen Welt als das 'äußerst Absonderliche', 'intellektuell Perverse', das 'absolut Krankhafte' und warnt die Leser vor Robert Musil."[23] Auch Schaffner urteilt, Robert Musil habe sich "in den sechs, sieben Jahren seit den Vereinigungen [sic!] zum Knaben zurückgebildet, der altklug und mutmaßlich über Frauen und Mädchen denkt.[24] Stoeßl meint dann, Musil "habe eine ins absonderlich Sexuelle verbissene Begabung."[25] Er erkennt, "daß für Musil das 'Innere, Veranlassende' das Wesentliche ist und nicht der äußere Vorgang, bewertet dies aber negativ."[26] Auch Ernst Fischer meint: "In einem trotzigen Pathos der Opposition gegen die moralische Verlogenheit der Bürgerwelt

---

[22] Sie "turned out to be a complete flop", wie Henninger ("On Literature and Condensation," S.123.) bemerkt.

[23] Mae, Motivation und Liebe..., S.76; "Robert Musils Novellenband...," S.54.

[24] Mae, "Robert Musils Novellenband...," S.50. Die Phrase "seit den Vereinigungen" in Maes Zitat Schaffners muß ein Fehlzitat sein. Sollte es nicht "seit dem Törleß" heißen?

[25] Zeller, "Zur Modernität von Musils Erzählweise...," S.77.

[26] Mae, "Robert Musils Novellenband...," S.48.

vergriff er sich in der Thematik, überspitzte er das skurril Absonderliche."[27] So ist dann auch Philip Paynes Urteil zu verstehen, der feststellt: "The Wilhelmine critic who found Musil's first book perverse must have had his opinion confirmed by the second."[28]

Noch heute geben die Kritiker die Schwerverständlichkeit dieses Novellenbandes zu, der weiterhin "von den meisten Musil-Forschern als eine 'große literarische Niederlage' bezeichnet"[29] wird. Doch finden sich heute in der Kritik auch immer mehr Kommentare, die auf ein besseres Verständnis und größere Anerkennung von Musils Ideen schließen lassen. An dieser Stelle sollte betont werden, daß es Musil ja tatsächlich nicht um die Darstellung der Perversität als Selbstzweck geht. Auch fordert er den Leser nicht auf, diese Abwege ins Unmoralische zu reproduzieren. Vielmehr sieht Musil seine Darstellung des Perversen nur als Teil seines gesamten Kunstwerkes und meint so in dem Essay "Das Unanständige und Kranke in der Kunst" von 1911, man müsse "für die Kunst [...] ungern gesehene Nebenwirkungen um des Hauptziels willen in Kauf nehmen, überdies durch gesteigerte Wunderbarkeit dieses Hauptziels sie entwerten" (GW II, S.983).

---

27 Thöming, S.305.

28 Payne, Robert Musil's Works..., S.99.

29 Mae, "Robert Musils Novellenband...," S.44.

Weiter meint er, die Kunst sehe "an Geschehnissen, vor denen anderen graut, Wertseiten, Zusammenhänge" (GW II, S.981). In zwei Briefen an seinen "Onkel Mattia," d.h. Matthias di Gaspero, einem "Freund der Familie und ehemaligen Arbeitskollegen von Alfred Musil" (Briefe II, S.20), schreibt er schon 1907 zum Thema Kunst und Moral:

> [...] unmoralische Typen vorzuführen war immer ein Lebenselement der Kunst u. ein großer Perzentsatz aller tragischen Helden waren Mörder, alle aber zumindest in irgend einem Gegensatz zur herrschenden Moral (Briefe I, S.43).

Oder weiter heißt es zur Kunst:

> Sie setzt schon in der griechischen Tragödie bei Sophokles u. Euripides mit Inzucht ein und der zweite Teil des Nibelungenliedes ist von der Gewittergröße des Mörders von Tronje beherrscht (fast wider Willen) Don Quichote ist ein Narr, ein pathologischer Fall, Hamlet ein Mörder schon beim Aufgehen des Vorhangs, Richard 2; Richard III! Faust u Gretchen? Man kann sagen, die Tragödie lebt vom Morde (Briefe I, S.46).

Dennoch hätten die Leser und Zuschauer dieser Werke Sympathiegefühle für diese amoralischen Helden (Briefe I, S.43). Man dürfe eben, so Musil, "keinen tragischen Helden mit den Maßstäben der Vernunft werten, weil man sonst vor Abscheu noch vor den Toren der Kunst umkehren würde" (Briefe I, S.46). Ihre Handlungen seien schlecht "nach dem corpus juris, [...] schlecht noch nach der gesellschaftlichen Sitte" (Briefe I, S.46), sie können jedoch

> gut sein nach einer individuellen, nüancenreicheren Moral - Abraham opfert seinen Sohn um einem Gott zu dienen, Faust tötet moralisch ein Mädchen um seinen höhern Typ zu realisieren. Das sind Fragen der Moral, die nicht kurz zu entscheiden gehen. Es ist die Aufgabe von Kunstwerken auf solche Fragen zu weisen. Lösen können sie sie meist nicht (Briefe I, S.46).

In diesem Sinne muß auch die Unmoral in Musils eigenen Werken gedeutet werden. So erkennen heute mehr und mehr Kritiker im Hinblick auf die Vereinigungen, daß es Musil hier, wie im Törleß, nicht um die Unmoral als solche geht, sondern vielmehr um die Entwicklung einer neuen Ethik, und daß die scheinbare Amoralität seiner Charaktere (hier Claudine in Die Vollendung der Liebe und Veronika in Die Versuchung der stillen Veronika) kein Selbstzweck ist, sondern die nötige erste Stufe auf dem Weg zur Erringung dieser neuen individuellen Ethik. Für diese These finden sich in der neueren Sekundärliteratur etliche Belege. So nennt Dietmar Goltschnigg ganz klar Musils beide Frauengestalten: "Menschen, die sich auf der Suche nach [...] einer neuen, utopischen Moral,"[30] einer "höheren Moral"[31] befinden. Burton Pike nennt die beiden Frauen Repräsentanten einer "'Ausnahmemoral', or morality of exception,"[32] und auch

---

[30] Goltschnigg, "Liebe, Moral und Psychotherapie...," S.47.

[31] Goltschnigg, "Die Rolle des geisteskranken Verbrechers...," S.152.

[32] Pike, S.57.

Hans-Georg Pott spricht von "dem Entwurf einer neuen Moral."[33] Diese neue Moral kann jedoch erst dann etabliert werden, wenn die alte, bürgerliche Moral völlig ausgeschaltet wird und die textinternen Handlungen nicht mehr ihrem Urteil unterworfen werden. Man muß frei und ohne Vorurteile an Text und Handlung herantreten. Nach Musil müssen Begriffe wie "Moral" und "Unmoral" beiseite gelegt werden.[34] Erst so kann der Wert der Handlungen dieser Frauen erkannt werden. Der Begriff "Wert" bezieht sich hier auf die innere Erfüllung oder Selbstvervollkommnung der beiden Frauengestalten.[35] Diese Vervollkommnung oder Vollendung vollzieht sich im Bereich der Liebe (wie schon der Titel besagt), und zwar zwischen den beiden Frauen und einem jeweiligen entfernten Geliebten. Es war Musils, wie auch schon Nietzsches Einstellung, daß sofern ein solcher "Wert" - oder "potentieller Wert" - besteht (hier die Vollendung einer Liebe für die beiden weiblichen Hauptpersonen), jeder Schritt zur Erringung dieses Wertes gerechtfertigt werden kann. Ist also die Vollendung der Liebe für Claudine und Veronika nur durch den Bruch mit der traditionellen Moral zu erreichen, so darf dies nach Musil und

---

[33] Pott, S.26.

[34] Vgl. Mae, Motivation und Liebe..., S.172/173; Peters, S.101; Röttger, S.140; G. Reis, S.104; Payne, Robert Musil's Works..., S.76,81.

[35] Vgl. Mae, Motivation und Liebe..., S.138.

Nietzsche im Hinblick auf das zu erreichende höhere, wertvolle Ziel geschehen.[36]

Daß die Intention hinter diesen Werken tatsächlich die Darstellung dieser Auffassung Musils zum Thema Moral war, wird aus der nun folgenden detaillierten Analyse der beiden Werke Die Vollendung der Liebe und Die Versuchung der stillen Veronika hervorgehen.

2. Synopsis der Vollendung der Liebe

Es handelt sich in Vollendung der Liebe um eine kurze Episode aus dem Leben einer Frau namens Claudine. Sie befindet sich am Anfang der Erzählung in ihrer zweiten Ehe. Nach einem kurzen Einblick in ihr jetziges scheinbar idyllisches Familienleben mit ihrem Mann, begibt sie sich - wenn auch widerstrebend - allein auf Reisen, um ihre Tochter in einem abgelegenen Internat zu besuchen. Diese Tochter stammt aus ihrer ersten Ehe, ist aber das Produkt einer außerehelichen Beziehung mit einem Claudine kaum bekannten Zahnarzt.

Auf dieser Fahrt zu ihrer Tochter lernt Claudine einen Mann kennen, der dem Leser nur als der "Ministerialrat"

---

36 Vgl. Pike, S.58; Corino S.346.

präsentiert wird. Innerhalb kürzester Zeit begeht Claudine mit diesem Mann Ehebruch. Neben der Beschreibung eines kurzen Besuchs der Lehrer im Internat ist dies das Ausmaß der Handlung. Die Tochter, der eigentliche Auslösemoment der Handlung, wird nicht mehr erwähnt. Die Erzählung ist an äußerlicher Handlung arm, was auf die Unmöglichkeit vollkommener Kommunikation hinweist. Zentral sind eher die inneren Gedanken und Gefühle Claudines. Die nun folgende Analyse zielt darauf, sowohl die äußeren Umstände als auch die inneren Beweggründe verständlich zu machen, die Claudine zu ihrem Ehebruch treiben. Auch hier soll "Moral," gesellschaftliche und individuelle, der vorherrschende Blickpunkt bleiben, von dem diese Analyse ausgeht.

3. Statik in Claudines Ehe und deren Relation zu den gesellschaftlichen Normen

Das Leben Claudines zu Beginn der Novelle ist das Bild einer typischen Ehe im Rahmen der Gesellschaft: Mann und Frau sitzen im Wohnzimmer und trinken Tee. Besonders die Teestunde wurde "1911 unter dem Stichwort 'vollkommenes Glück' verstanden."[37] Der Schluß liegt nicht fern, daß die Szene den Eindruck einer glücklichen, konventionellen Ehe erwecken soll.

---

[37] Thöming, S.314.

Es besteht auch in der Kritik kein Zweifel über die wahre Liebe zwischen den Partnern.[38]

Dieses Bild des vollkommenen Glücks wird jedoch schnell zerstört. Es ist, wie schon das Eingangsbild zum Törleß, durchsetzt mit Bildern der Statik und Starre. Das beginnt mit der Starrheit der Beziehung der beiden Ehepartner zueinander. So heißt es von Claudine: "Der Blick, mit dem sie nach ihrem Mann sah, bildete mit ihm einen starren, steifen Winkel" (S.156). Sie waren Menschen, "denen es vorkam, als spannte er sich zwischen ihnen wie eine Strebe aus härtestem Metall und hielt sie auf ihren Plätzen fest" (S.156). "Er richtete sie steif an den Lehnen ihrer Sitze in die Höhe, mit unbewegten Gesichtern" (S.156).

Diese Starrheit ist nicht auf die beiden Figuren beschränkt, sondern umfaßt den ganzen Raum. "Das Licht an der Wand erstarrte zu goldenen Spitzen" (S.157), und selbst die Zeit "schien plötzlich einzuhalten und steif zu werden, ganz steif [...]. Es war jenes Stillstehen [...] ,wie wenn [...] ein Kristall sich bildet" (S.157). Endlich schien auch der Tee, das anfangs genannte Symbol des Glücks, "im Strahle stillzustehen" (S.156). Diese anscheinend glückliche Ehe ist

---

[38] Vgl. Payne, Robert Musil's Works..., S.106; Thöming, S.320; Mae, Motivation und Liebe..., S.4.

also zu einer Art Stillstand gekommen. Die beiden "spürten [...] den Druck"(S.156) dieser Festigkeit, der zwischen ihnen und um sie herum existierte, und die Frau war "wie erschöpft von der Schwere ihres Glücks" (S.157).

Der Starre, die sich in das idyllische Bild ehelichen Glücks mischt, wird auch in der Kritik große Aufmerksamkeit geschenkt.[39] Diese Liebe, heißt es bei Philip Payne, "is as strong, as hard as this metal strut [...]. Love, in this shape, is restrictive."[40] Weiter sieht Philip Payne in der Starre etwas dem Menschen von außen, also von der Gesellschaft Aufgezwungenes, wenn er von der imaginären Strebe zwischen Claudine und ihrem Mann sagt:

> yet its very hardness identifies it as something which belongs in the external world that imposes itself on human consciousness, contrasting with the fluidity of inwardness.[41]

---

[39] Vgl. Willemsen,S.31; Corino, S.292; Röttger, S.89.

[40] Payne, Robert Musil's Works..., S.115. Michiko Mae bezeichnet, diesem Gedanken folgend, die erste Szene als "Stilleben" (Motivation und Liebe..., S.10); Hans-Georg Pott, "als ein Stilleben mit Teetassen" (S.27). Auch Karl Corino weist in seiner Analyse auf das Teebild hin (S.297). Dorrit Cohn sieht in dieser Szene "stability, but also lifelessness" (S.161) und "constricting spaces" (S.162). Auch Frederick Peters meint: "this beauty and perfection is lifeless" (S.60) , und "a faint and distant crackling of tensions deep within both Claudine and her husband seems continually to be stirring to life" (S.60). Michiko Mae sieht diese zu Anfang beschriebene Liebe und Ehe als die "bürgerliche Form der Liebe und Ehe, [...] eine erstarrte 'eigenschaftliche' Art der Liebe" (Motivation und Liebe..., S.174).

[41] Payne, Robert Musil's Works..., S.115.

Diese erste Szene dient also der Darstellung einer Frau, die die Vollkommenheit dessen erreicht hat, was von der Gesellschaft ihrer Zeit als totales eheliches Glück bezeichnet wird, die sich aber trotzdem in dieser Liebe eingeschlossen und erstarrt fühlt. Diese Szene bildet die Motivation und Rechtfertigung aller ihrer nun folgenden Handlungen, beginnend mit dem Ausbruch aus dieser Starre durch die Reise zu ihrer Tochter und endend im - vom Standpunkt der Gesellschaft und wohl auch dem ihres Mannes - als unmoralisch zu beurteilenden Ehebruch.

Wie schon im Törleß, ist auch hier die Gesellschaft der letztendliche Ursprung dieser Starre. Claudine liebt zwar ihren Mann, sie spürt aber, daß sie eine endgültige und totale Vereinigung zwischen sich und ihm noch nicht erreicht hat,[42] und daß diese auch im Rahmen der gesellschaftlichen Moralvorstellung nie erreicht werden kann. Vor den Grenzen dieser gesellschaftlichen moralischen Normen mußte ihr Vereinigungsprozeß haltmachen.[43] Es wird jedoch sofort deutlich, daß Musil nicht auf Seiten dieser bürgerlichen Moral steht. Man muß, ohne seine Rechtfertigungen von Claudines nun

---

[42] Vgl. Schröder, S.325; Krusche, "Selbstfindung und Partnerferne...," S.323.

[43] Vgl. Krusche, "Robert Musil: Vereinigungen", S.276.

folgenden Handlungen herbeiziehen zu müssen, nur seine Darstellung des Ministerialrates betrachten, der für ihn der typische Repräsentant der bürgerlichen Doppelmoral ist. Nach außen ein respektabler Beamter, steht hinter dieser Façade jedoch ein Schmeichler und Verführer. Das Gesellschaftsbild dieser Novelle betrachtend, meint auch Dietmar Goltschnigg, für das Bürgertum "um die letzte Jahrhundertwende [...] ist jene zwiespältige, doppelbödige und prüd-bigotte Moral symptomatisch, die öffentlich die Sexualität diffamiert, sie aber heimlich genießt."[44] Auch die allgemeine Auffassung der Gesellschaft, daß eine Frau dem Mann unterworfen sein sollte, muß hier kritisiert werden. So gehen im Zug sitzend die Gedanken in ihr auf,

> daß auch sie [...] in sich gefangen und auf einen Platz gebunden dahinlebte, in einer bestimmten Stadt, in einem Haus darin, einer Wohnung und einem Gefühl von sich, durch Jahre auf diesem winzigen Platz (S.166).

Aus dieser Gesellschaft, dieser Konvention und Starre ihrer Moral, ausgedrückt in den oben analysierten Bildern, gilt es für Claudine auszubrechen, wenn sie ihre Liebe zu ihrem Mann auf ihre individuelle Weise vervollkommnen will.

---

[44] Goltschnigg, "Die Rolle des geisteskranken Verbrechers...," S.153. Auch Lisa Appignanesi weist auf "society's restrictive setup" (S.21) hin, und Frederick Peters bemerkt über Claudine: "She had been a captive of routine and convention, chained for years to one place" (S.64).

4. Claudines dynamischer Ausbruch aus den Konventionen der Ehe und Gesellschaft

Osman Durrani nennt in seiner Analyse der Novelle die wichtigsten Bilder "constraint versus freedom."[45] Tatsächlich häufen sich nach dem Verlassen ihres Hauses und ihres Ortes die Bilder der Freiheit, Öffnung und Ausweitung. Und mit diesem geographischen Ausbruch aus ihrer Umgebung beginnt auch ihr symbolischer Ausbruch aus den moralischen Grenzen ihrer Gesellschaft und deren Auffassung der Ehe.

Als sie im Zug an ihren Mann zurückdenkt, erkennt sie in ihm und seiner Beziehung zu ihr "etwas, das fast am Bewegen hinderte" (S.162), und sieht sich nun "die ersten Schritte im Freien tun" (S.162). "Es war als hätte sich ein Druck von Claudine gehoben" (S.163), "wie wenn man eine Tür [...] offen findet" (S.163). Ihr war, "als hätte es heimlich etwas lange Geschlossenes in ihr zersprengt" (S.163). Es war "ein Weitwerden, wie wenn Wände sich auftun, etwas Gelöstes und Entlastetes [...]. Selbst von ihrem Körper hob sich die sanfte Schwere, in den Ohren ließ sie [...] ein beständiges lockeres Klingeln" (S.163).

---

[45] Durrani, S.20-21.

Daß dieses Freiwerden auch auf das sexuelle Gebiet bezogen werden soll, deutet Musil schon in Claudines Perzeption der an ihr vorbeirauschenden Landschaft an. Das Bild, wie sie es aus dem Fenster des fahrenden Zuges sieht, ist folgendes: "Sträucher standen wie auf dem Kopf mit hunderten gespreizter Beinchen da, an denen tausende kleiner Glöckchen von Wasser hingen" (S.163).

Dieser Wechsel Claudines von Statik zur Dynamik, vom Eingeschlossenen zur Freiheit, wird in der Kritik auch auf den moralischen Bereich zutreffend gesehen. So sieht z.B. Dorrit Cohn den Zusammenhang zwischen Ausbruch und Ehebruch (Bruch mit den gesellschaftlich moralischen Normen), wenn sie feststellt, Claudines "extra-marital drives are pictured as a release from confining rooms."[46] Und sie sieht die für Musil notwendige Dynamik, wenn sie sagt: "love is viewed [...] as an inviable emotion [...] that can survive only in a state of infinite yearning and is doomed when it takes on the static structure of fulfillment."[47] In einigen Hinsichten

---

[46] Cohn, S.162.

[47] Cohn, S.167. Auch Michiko Mae sieht in Claudine ein "tiefes existentielles Ungenügen" (Motivation und Liebe..., S.4), das sie, wie viele von Musils Charakteren, zu diesem Ausbruch aus Ehe und Norm treibt. Brigitte Röttger spricht in diesem Zusammenhang von "Umschichtungen in Claudines Erfahrungsbereich, die die verfestigten Formen des Alltags aufsprengen und den kunstvollen Bau des bisherigen Lebens erschüttern" (S.122). Wilhelm Braun beschreibt den Prozeß folgendermaßen: "Claudines Befreiung aus den alltäglichen, rigiden Gewohnheiten, das Loslösen

läßt sich ihr Weg, wie schon Peters andeutet, mit dem von Törleß vergleichen. Sowohl für Claudine als auch für Törleß ist ja der Bruch mit den gesellschaftlichen Normen und der gesellschaftlichen Moral nur der erste Schritt einer dynamischen weiteren Entwicklung ihrer Persönlichkeit. Wie schon Törleß den nächsten Schritt über die bloß körperliche, sinnliche Beziehung zu Basini hinaus zu einer neuen moralischen Haltung tat, so schreitet auch Claudine über die rauschenden Gefühle der rein sexuellen, ehebrechenden Beziehung zum Ministerialrat hinaus. Diese Affaire endet für sie nicht in der Erfüllung eines moralbrechenden, körperlich-sinnlichen Bedürfnisses, sondern sie führt Claudine durch den "nächsten Schritt" einer individuellen ethischen Reaktion zu einer höheren Verbindung zu ihrem Mann.

Die bisher erwähnte Kritik beschreibt den Ausbruch Claudines aus den sie umgebenden gesellschaftlichen Normen in Form von dynamischen Bildern des sich Öffnens, Loslösens und Freiwerdens. Als nächsten Schritt auf dem Weg lernt Claudine den Ministerialrat kennen und begeht binnen kürzester Zeit mit ihm Ehebruch. Um Musils Gedanken und Rechtfertigungen dieses

---

des Innern wird von einer Welt im Tauwetter gespiegelt" ("Die Wassermetapher...," S.240) wird. Für Frederick Peters verliere Claudine auf ihrer Reise ihr Gleichgewicht, sie falle, sagt er "from the tightrope of their marriage" (S.61), sie falle, wie Törleß, "from a circumscribed world of stability, security, reason, and control [...] into the vast and undefinable realm of dionysian mysticism" (S.60).

Ehebruchs und somit auch seine neue Moral zu verstehen, müssen an dieser Stelle Claudines Gedanken und Motivationen analysiert werden.

5. Der Ehebruch als positive Kraft in Claudines Liebe zu ihrem Mann

Wie schon oben erklärt, fühlt Claudine sich in ihrer Ehe von den gesellschaftlichen Normen gehemmt, und es fehlt ihr das Gefühl einer letzten, vollkommenen Vereinigung. Philip Payne erfaßt diese Situation genau, wenn er schreibt:

> What Musil seems to say here is that love between two people is exclusive and thereby restrictive. In escaping from her loved one while taking the experience of love locked within her, Claudine is exploring love in a deeper and wider context.[48]

Hierbei muß betont werden, daß Claudine nie die Liebe zu ihrem Mann aufgibt, sondern nur ihre körperliche Treue. Dieser Ehebruch ist kein Rückfall in ihre voreheliche Lebensweise. "Claudinens Treue lehnte sich" gegen ein "stärkeres Zurückbiegen nach der Vergangenheit auf" (S.164). Vielmehr sieht sie diesen Ehebruch "nicht wie Untreue, sondern wie eine letzte Vermählung" (S.165). Sie sieht ihre bisherige Beziehung als eine rein zufällige (S.187/188). Wenn Claudine und ihr Mann einander wahrhaft bestimmt wären, dürfte ein

---

[48] Payne, Robert Musil's Works..., S.116/117.

solcher Zufall nicht existieren. So muß Claudine diese Zufallsbeziehung durch ihren Ehebruch zerstören und erreicht eine Vollendung ihrer Liebe auf einer höheren Ebene, indem sie sich nun bewußt und freiwillig zu ihrer Liebe bekennt. Auch einige Kritiker heben diesen Punkt hervor.[49] Erst wenn ihre Liebe die Zerstörung ihrer Zufälligkeit übersteht, ist sie vollendet. Claudine drückt dies folgendermaßen aus:

> Ihre Sicherheit, dieses in liebender Angst an jenen Einen Geklammertsein, erschien ihr in diesem Augenblick als etwas Willkürliches, Unwesentliches und bloß Oberflächliches im Vergleich mit einem vom Verstand kaum mehr zu fassenden Gefühl von unwägbarem durch dieses Einsamsein in einer letzten, geschehensleeren Innerlichkeit Zueinandergehören (S.180).

Sie wünscht ihren Körper von dem Fremden

> niedergestreckt und wie mit Messern aufgebrochen zu fühlen, [...] um ihn in einer seltsam bis zur letzten Wahrhaftigkeit geöffneten Treue [...] dennoch wie den Rand einer traumhaften Wunde zu fühlen, der in den Schmerzen des endlos erneuten Zusammenwachsenwollens vergeblich den anderen sucht (S. 186).

Der bewußte Ehebruch scheint also eine mögliche Vollendung ihrer Liebe zu ihrem Mann zu versprechen, die von keiner Zufälligkeit mehr abhängt. Hierin liegt der positive Wert ihres Ehebruchs.

---

[49] So zum Beispiel Braun, S.238; Büren, S.45/46; Mae, Motivation und Liebe..., S.174/175,207,239.

Der Ehebruch mit dem Ministerialrat hängt nicht mit einem persönlichen Bezug zu diesem Mann zusammen, sondern ist nur ein Schritt auf dem Weg zur Vollendung ihrer Liebe. "Alles schien nur dazu dagewesen zu sein, daß sie [Claudine und ihr Mann] einander stärker fühlten" (S.161), und Claudine "verlor doch nie ein Bewußtsein, daß alles, was sie tat, sie im Grunde nicht berührte und im Wesentlichen nichts mit ihr zu tun habe" (S.160).

Diese Reduktion der Rolle des Ministerialrats - als Mittel zum Zweck eines höheren Gefühls der Vereinigung mit ihrem Mann - ist am Text leicht nachzuweisen. Daß es Claudine bei dieser Zusammenkunft nicht um den Ministerialrat, sondern um den Ehebruch selbst geht, geht schon aus ihren Gedanken hervor, während sie auf den Ministerialrat in ihrem Zimmer wartet. Sie erkennt, "daß es nicht jener Fremde war, der sie lockte, sondern nur dieses Dastehn und Warten" (S.173). Auch zu ihm selbst sagt sie ganz offen, daß sie nicht ihn liebe. Vielmehr liebt sie, "daß ich bei Ihnen bin, die Tatsache, den Zufall" (S.193).

Um weiter die Austauschbarkeit des Ministerialrates gegen jeden anderen zufällig auftauchenden Mann zu verdeutlichen, wird seine Individualität als Person vollkommen übergangen. Claudine fühlt, "daß er ganz ungewiß blieb, ein Beliebiger"

(S.169). In der Beziehung zu Claudine wird er auf die Eigenschaftslosigkeit eines Tieres reduziert. Immer wieder finden sich Beschreibungen wie: "daß sie ihre nackten Füße wie ein Tier auf den Boden setzte" (S.171) oder: "sie fühlte bloß den [...] tierhaften Schritt ihrer Gedanken" (S.172).[50] Auch die Lehrer im Internat, von denen ja leicht einer die Stelle des Ministerialrates hätte einnehmen können, nennt Claudine "Höhlentiere" (S.177).

Auf diese Tiermetaphern und ihre Bedeutung im Hinblick auf die Eigenschaftslosigkeit (Charakterlosigkeit) der Tiere und somit auch auf diese rein sexuelle Beziehung gehen viele Kritiker detailliert ein.[51] Diese unpersönliche, rein zweckbeschränkte Beziehung Claudines zum Ministerialrat weist auf Claudines höhere Intentionen im Ehebruch hin und kann somit - im Sinne von Musil - als moralische Rechtfertigung ihrer Handlungen gesehen werden.

---

[50] Weitere Beispiele sind zu nennen: "als trüge sie ein Tier in der Brust" (S.173); "Das Wort Sodomie fiel ihr ein ... ich unter diesem Tier" (S.180); "sie glaubte die Liebe der Tiere verstehen zu können" (S.183); "wie eine schnuppernde Hündin" (S.189); "ihre Hände [...] wie zwei fünffach gegliederte Tiere" (S.189); "ihr Körper zitterte [...] wie ein Tier" (S.193).

[51] So zum Beispiel Goltschnigg, "Liebe, Moral und Psychotherapie...," S.44; Payne, Robert Musil's Works..., S.114; Pott, S.36,37,45; Thöming, S.210,211,212; Cohn, S.163,164; Krusche, "Selbstfindung und Partnerferne...," S.322/323,325; G. Reis, S.76; Peters, S.66; Durrani, S.17; Arntzen, S.112.

Ein weiterer Beweis für Claudines positive Intentionen findet sich bei der Analyse des Verbrechers "G" und seiner Rolle in der Eingangsszene der Novelle. G ist der Charakter eines Buches, das Claudine und ihr Mann lesen. Er ist ein Mörder und Verführer. Seine Taten sind grausam und stehen zweifellos jenseits der Grenzen der gesellschaftlichen Normen und Moral. Claudine gelingt es jedoch in gewisser Weise, seine Taten zu rechtfertigen, indem sie den Gefühlen, die ihn dabei begleiten, größere Wichtigkeit zukommen läßt, als den Taten selbst. Sie meint: "in seiner Wehmut liegt alle Entschuldigung, in dem Fühlen, mit dem er die Zerstörung begleitet" (S.158). Diese Rechtfertigung G's ist insofern relevant, als sie vielmehr auch eine Rechtfertigung Claudines eigener Handlungen sein soll, denn sie ist sich bewußt, daß dieses Gespräch über G, "während es von dem Buche handelte, eigentlich anderswohin sähe" (S.157). "Und jetzt zeigte sich darin, daß sie gar nicht von diesem einen zufälligen Menschen sprach, sondern von irgend etwas Bestimmtem, das für sie bereits hinter ihm dämmerte" (S.157). Und wenn sie dann schließt: "ich glaube, er meint gut zu handeln" (S.157), so bezieht sich dies sowohl auf G , als auch noch viel mehr auf Claudine selbst und ihren späteren Ehebruch.

Eine aufschlußreiche Analyse G's bietet Dietmar Goltschnigg in einem dieser Figur gewidmeten Artikel. Er

glaubt, Musil beziehe sich hier auf Franz Bleis Studie Gilles de Rais' (1901),[52] der "seine Mordtaten in 'tiefer Inbrunst zu Got' beging".[53] Dietmar Goltschnigg argumentiert, daß "der Ehebruch Claudines mit dem Hinweis auf das unversehrte Innere, die Seele, des geisteskranken Sexualverbrechers G sanktioniert wird."[54] Auch andere Kritiker erkennen den vorausdeutenden Charakter der Darstellung G's auf Claudines Ehebruch.[55] Jacqueline Magnou, z.B., sieht jedoch nur in Claudines Handlung, nicht aber in der Handlung G's, etwas Positives.[56] Oder Roger Willemsen sieht G als "Repräsentant einer Gegenmoral,"[57] "einer neuen Moral"[58] und gesteht im gewissen

---

[52]. Musil war diese Studie mit größter Wahrscheinlichkeit bekannt, da sie, wie Goltschnigg bemerkt "1911 vereint mit neun weiteren Studien, in einem Buch unter dem Titel Erdachte Geschehnisse [...] im selben Verlag [Georg Müller, München/Leipzig]" (S.151) erschien, wie Musils Novellenband Vereinigungen. Außerdem sei Musil persönlich mit Blei schon mindestens seit 1908 bekannt, als dieser in seiner Zeitschrift Hyperion Musils Das verzauberte Haus veröffentlichte. Willemsen ("Claudine und Gilles," S. 33) meint, Musil könnte Gilles de Rais schon aus dessen Biographie in "Joris Karl Huysmans' Roman La Bas (erste deutsche Ausgabe: Da unten, 1903) kennen.

[53] Goltschnigg, "Die Rolle des geisteskranken Verbrechers...," S.151.

[54] Goltschnigg, "Die Rolle des geisteskranken Verbrechers...," S.155.

[55] Vgl. Cohn, S.165; Peters, S.62; Durrani, S.21; Magnou, "Grenzfall und Identitätsproblem...," S.104.

[56] Magnou, "Grenzfall und Identitätsproblematik...," S.106.

[57] Willemsen, "Claudine und Gilles...," S.33.

[58] Willemsen, "Claudine und Gilles...," S.35.

Sinne auch Claudine diese Rolle zu, wenn er schreibt: "beide verwirklichen ein moralisches Paradoxon: Gilles [...] den Mord als subjektiv gute, zärtliche Tat, Claudine den Ehebruch aus Liebe."[59] Diese "Individual-Ethik" läßt Claudine schuldfrei bleiben und auch G als schuldfei empfinden. Roger Willemsen sieht Claudine deshalb zu einer "exemplarischen Gestalt der Musilschen Ausnahmemoral"[60] werden und weist in diesem Zusammenhang auch auf Nietzsche und dessen Ethik hin, indem er in einem Vergleich mit Claudine sagt:

> auch Gilles meint - und zwar durchaus analog zu jener Steigerungsmoral, die mit der Ethik Nietzsches im Mann ohne Eigenschaften ihren Niederschlag gefunden hat - während er mordet, gut zu handeln.[61]

"Darin beruht die produktive, unvorgeformte Moral des gesteigerten Individuums."[62]

6. Claudine als Repräsentant einer neuen Moral

Die oben angeführten Argumente zeigen, daß es sich hier nicht um eine von Claudines etlichen vorehelichen Affairen handelt. Sie bricht mit der Moral der Gesellschaft, um ein

---

59 Willemsen, "Claudine und Gilles...," S.35/36.

60 Willemsen, "Claudine und Gilles...," S.58.

61 Willemsen, "Claudine und Gilles...," S.38.

62 Willemsen, "Claudine und Gilles...," S.38.

Ziel zu erreichen, das nach dem Standard ihrer individuellen Moral einen höheren Wert hat. Sie strebt nach "einer letzten Steigerung" (S.164). So meint auch Hans-Georg Pott: "gerade dieser unverbindliche Seitensprung, der auf das rein Sexuelle beschränkte Verkehr erzeugt [...] die Erfüllung der Liebe, nicht einer unbestimmten, sondern der zu ihrem Mann."[63] Obwohl Pott Törleß' homosexuelle Beziehung zu Basini noch als eine Abirrung sah, sieht er in Claudines Handlungen nun "eine Wendung ins Positive."[64] In seiner Argumentation differenziert er deutlich zwischen einer "Übertretung" der moralischen Grenzen der Gesellschaft, die ja, wie er sagt, "die Grenzen bestehen läßt" und Claudines "Überwindung" dieser Grenzen.[65] Michiko Mae geht in seiner Analyse noch den letzten Schritt, wenn er erkennt, daß nach der Überwindung der bisherigen Werte der Aufbruch neuer eigener Werte folgt. So schreibt er: "hinter dieser Umwertung und Umkehrung erhebt sich notwendig ein neuer Werthorizont,"[66] und er sieht die Befreiung aus der bestehenden gesellschaftlichen Ordnung nur als einen ersten Schritt auf diesem Weg zur Vollendung. Mae sieht alle "unmoralischen Handlungen" motiviert im Hinblick

---

63 Pott, S.34.

64 Pott, S.34.

65 Pott, S.35.

66 Mae, Motivation und Liebe..., S.158.

auf dieses zu erreichende Ziel, der Formung neuer eigener Werthorizonte.

Daß dieser neue Wert nur durch den Bruch mit den bestehenden Regeln erreicht werden kann, sieht Jacqueline Magnou auch in der Entwicklung der Natur selbst gespiegelt. Über die Biologie sagt sie:

> hier wird [...] festgestellt, wie die Entwicklung [...] erst durch das Austreten aus der Regel möglich gemacht wird. D.h. nur ein Versagen im Funktionieren des Systems ermöglicht die Entwicklung/Verbesserung dieses Systems. Treibt die Natur nicht auch ein 'Experimentieren mit Möglichkeiten', um vorwärts zu kommen?![67]

Ebenso experimentiert Claudine. Erst im Bruch mit den sie einengenden Normen der Moral der Gesellschaft kann sie hoffen, ein besseres individuelles System zu entwickeln.

Daß dies auch die Auffassung Musils selbst war, bestätigt ein Zitat Balázs, welches er 1924 in einem Brief anführt. Dort heißt es: "Der Kampf der Seele um ihre isolierte Einseitigkeit ist eigentlich nichts anderes, als ihre Empörung gegen die falschen zwischenmenschlichen Vereinigungen unserer Gesellschaft" (Briefe I, S.369).[68] Thöming meint hierzu, diese falschen zwischenmenschlichen Vereinigungen motivieren

---

[67] Magnou, "Grenzfall und Identitätsproblem...," S.114.

[68]. Von Musil aus Balázs Basis-Überbau Theorie zitiert.

die Seele zur Flucht, "zurück zu den dunklen Wurzeln, damit wir vielleicht von neuem anfangen können, zum Menschen zu wachsen."[69] An einer weiteren Stelle erklärt Musil (1932) noch einmal den moralischen Wert von Claudines Handlungen. Er liegt in der

> Demonstration des moralischen Spektrums mit den stetigen Übergängen von etwas zu seinem Gegenteil. Es kam aber hinzu und entschied ein anderes Prinzip. Ich habe es das der 'motivierten Schritte' genannt [siehe Mae oben]. Seine Regel ist: Lasse nichts geschehen (oder:tue nichts), was nicht seelisch von Wert ist. D.h. auch: Tue nichts Kausales, tue nichts Mechanisches (TAER, S.811-812).

Liebe gehört in den Bereich des Nicht-Ratioiden. Musil meint hier, daß die Erfüllung/Vollendung dieser Liebe nicht durch die Kausalität und Regeln der ratioiden Welt gehemmt werden darf. Sie soll auch dann geschehen, wenn die Vollendung nur auf einem Weg jenseits der Grenzen der ratioiden gesellschaftlichen Regeln erreicht werden kann. Die Vollendung des Individuums ist das Ziel, nicht die Integration des Individuums in die Regeln der Gesellschaft. Es muß hier betont werden, daß sich die Steigerung der Liebe zu ihrem Mann in Claudines Innerem vollzieht, daß sie daher Claudines Gefühl von sich selbst erhöht, nicht aber ihren Mann mit einbezieht. Claudines Streben ist egoistisch, und ihr Weg darf in diesem Sinne nicht als der absolut beste Weg gesehen werden. Er

---

[69] Thöming, S.306.

stellt nur eine Möglichkeit dar, ihre Liebe zu ihrem Mann auf eine höhere Ebene zu bringen. Nicht zu vergessen sind die Elemente im Text, die zu einer kritischen Distanz gegenüber Claudine anregen. Da ist, z.B., schon ihre positive Deutung der fiktiven Figur G in der ersten Episode, die keineswegs ihre Handlungsweise sanktioniert. Da sind auch ihre eigenen Gedanken an schon begangene Ehebrüche; daß sie selbst Vergleiche erkennt, ist bedeutend. Da ist auch der Schlußsatz der Erzählung, mit dem der Erzähler eine ironische Distanz zu der Naivität Claudines Schlüsse einnimmt, indem er sagt: "Und ganz fern, wie Kinder von Gott sagen, er ist groß, hatte sie eine Vorstellung von ihrer Liebe" (S.194). Mit solchen Elementen bleibt Claudines Unmoral nur im begrenzten Sinne "schöpferisch." Das betont auch eine Erklärung Michiko Maes zu Musils Auffassung, alle seine scheinbar unmoralischen Menschen seien "'schöpferisch'" (TB II, S.1102):

> ihre Moral könnte man mit Nietzsche eine 'versuchende Moral' nennen, eine Moral des Experimentierens, und auch eine Moral der Liebe, denn Lieben heißt schöpferisch sein.[70]

---

[70] Mae, Motivation und Liebe..., S.136.

Kapitel 5

Die Versuchung der stillen Veronika

1. Synopsis

Von allen in dieser Arbeit behandelten Werken ist Die Versuchung der stillen Veronika eindeutig das mit dem minimalsten Handlungsablauf. Wie schon in der Novelle Die Vollendung der Liebe steht auch hier eine junge Frau im Mittelpunkt des Geschehens. Diese Frau lebt mit ihrer Familie - ihrer Tante und zwei jungen Männern, die wahrscheinlich ihre Cousins sind,[1] - in einem großen Gutshaus in der Provinz. Da ihre finanziellen Mittel beschränkt sind, steht ihr Haus größtenteils leer, und sie scheinen keine sozialen Kontakte mit ihren Nachbarn zu pflegen. In dieser abgeschlossenen Sphäre ihres Hauses entfaltet sich das gesamte Geschehen der Novelle.

Veronika, die junge Frau, scheint zwischen den beiden Männern in ihrem Leben hin und her gerissen zu sein: Demeter, der für sie das Sexuelle symbolisiert, und Johannes, der das Geistige vertritt. Von beiden begehrt, lehnt sie jedoch deren

---

[1] Vgl. Henninger, "On Literature and Condensation...," S.116; Payne, Robert Musil's Works..., S.72.

jeweilige Angebote einer sexuellen, beziehungsweise ehelichen Beziehung ab und versucht stattdessen, eine geistige Vereinigung mit Johannes zu erreichen. Diese ist jedoch, wie schon bei Claudine, nur in dessen Abwesenheit möglich. Wo bei Claudine eine Reise genügt, bedarf es bei Veronika jedoch des Todes von Johannes. Nach der Erfüllung dieser Voraussetzung kann Veronika eine sonst unmögliche tiefere Liebe für ihn entwickeln, die jedoch zerstört wird, als sie erfährt, daß Johannes doch nicht zum Selbstmord fähig war. Sofort nachdem sie dies erfahren hat, scheint ihre eben erst gefundene ideale Liebe wieder zu zerfallen.

In der nun folgenden Analyse der abnormalen Liebesbeziehung Veronikas zu Demeter und Johannes und der sie dabei begleitenden Gedanken und Absichten soll gezeigt werden, daß es sich auch hier, wie bei Claudine, um eine junge Frau handelt, die sich in ihrem bisherigen, noch gesellschaftlich bestimmten Leben, eingeschlossen, beengt, unglücklich und unerfüllt fühlt. Sie versucht aus diesem Leben auszubrechen. Das tut sie auf eine Weise, die von der Gesellschaft als moralisch unzuläßlich gesehen werden würde, die jedoch für sie der einzige Weg zur Erfüllung ihrer selbst und ihrer Liebe zu sein scheint.

2. Statik und Ausbruch.

Räumliche Bilder von Liebe und Moral

Wie schon in der Vollendung der Liebe finden sich auch in der Versuchung der stillen Veronika zu Anfang der Novelle zahllose Bilder der Statik, Starre und seelischen Eingeengtheit. Diese beginnen schon mit der Beschreibung des Hauses, in dem Veronika und ihre Familie leben. So sieht Veronika es als eine Insel, die rings vom Leben und dessen Schönheit umgeben ist, jedoch nichts von ihm in sich birgt (S.200). Dieses Insel-Haus ist tatsächlich leer von Menschen und Leben und voll von toten Besuchszimmern, "die reglos unter Leinenbezügen und hinter geschlossenen Vorhängen schliefen" (S.203). In dieser dumpfen dunklen Atmosphäre lebten die Insassen dieses Hauses dahin, in dieser "Finsternis mit den knarrenden Treppen und den klagenden Fenstern" (S.200). Sie "saßen ganz allein in einem der halbdunklen Säle" (S.196) oder "standen [...] vereinzelt in der Dämmerung" (S.202). "Wie ein großer Hohlraum stand das leere dunkle Haus plötzlich über sie gestülpt" (S.199), als wäre es "eine Welt, in der wir allein sind, eine trübe Welt, in der alles verkrümmt und seltsam wird" (S.200/201). Diese von vielen Kritikern bemerkte, wiederholte Betonung des Dunklen (S.203) und Finstren (S.209) des Hauses, seiner Leblosigkeit und Abgeschlossenheit, deuten

auf die seelische Verfassung Veronikas hin.[2] Ihr Inneres ist genauso dunkel und unausgefüllt wie das Haus, in dem sie lebt.

Dieses bedrückte Innere wird wiederholt im Text gespiegelt. So heißt es, "daß ihr Leben freudlos geworden war" (S.207), und auch ihr Gefühl von sich selbst war verändert. Fühlte sie sich früher wie ein "gespannter Wassertropfen" (S.206), so war sie nun wie eine "weichgeränderte Lache; so ganz breit und schlaff und spannungslos war dies Empfinden, daß es wohl überhaupt nichts als Trägheit und müde Lässigkeit gewesen wäre" (S.206). Ihr Leben war alltäglich und monoton geworden. Nichts stach hervor:

> Sie kannte keine starken Freuden mehr und kein starkes Leid, nichts, das sich merklich oder bleibend aus dem übrigen herausgehoben hätte, und allmählich war ihr ihr Leben immer undeutlicher geworden. Die Tage gingen einer wie der andere dahin und eines gleich dem anderen kamen die Jahre (S.206/207).

> Es war allmählich, wie wenn sie unter einem weichen Tuche lebte, [...] oder unter einer Glocke von dünngeschliffenem Horn, die immer undurchsichtiger wurde. Die Dinge traten weiter und weiter zurück und verloren ihr Gesicht und auch ihr Gefühl von sich selbst sank immer tiefer in die Ferne. Es blieb ein leerer, ungeheurer Raum dazwischen und in diesem lebte ihr Körper (S.207).

---

[2] So, z.B., Goltschnigg, "Liebe, Moral und Psychotherapie...," S.45,47; G. Reis, S.100; Röttger, S.131; Mae, Motivation und Liebe..., S.179; Pike, S.69; Peters, S.74.

Und aus diesem Raum, dieser "Einöde ihres Lebens" (S.207/208), galt es für sie auszubrechen.[3] Dies ist die immer wieder auftauchende Bewegung zum Ausbruch aus der ratioiden Welt und hinein in ihre eigene Welt der Ideen und neuen Möglichkeiten der Erfüllung.

Noch ein weiteres Faktum trägt jedoch zu diesem Ausbruchsdrang bei, und zwar die Angst, sie werde unverheiratet "hier bleiben und alt werden wie die Tante" (S.199). Sie denkt, "daß das etwas war, was auch ich werden konnte, und fühlte, daß etwas geschehen müsse" (S.200). Sie mußte versuchen, aus diesem dunklen, monotonen Leben auszubrechen.

Wo mehrere Kritiker diese Angst in Zusammenhang mit psychologischer Krankheit bringen,[4] geht besonders Lorna Martens in ihrer Diskussion dieses Werkes auf Veronikas "illness" ein,[5] die durch die Repression einer traumatischen

---

[3] Zu Veronikas innerer Leere siehe auch Burton Pike, der sie jedoch als "unfulfilled sexual urges toward Demeter" (S.67) sieht. Michiko Mae stellt hierzu fest, es sei "ein tie[illegible]es existentielles Ungenügen, das die Musilschen Personen von innen bewegt" (Motivation und Liebe..., S.4).

[4] Z.B. Burton Pike. Er meint: "Veronika's ruling passion appears to be a fear of sterility" (S.68) und diagnostiziert sie mit einer Psychose (S.68). Auch Karl Corino spricht in Bezug auf Veronika von der "Spontanheilung eines traumatisch gehemmten Mädchens" (S.246).

[5] Martens, S.100.

Erinnerung hervorgerufen wurde.[6] Dies bezieht sich auf Veronikas früheres Erlebnis mit einem Bernhardinerhund und die späteren Vorgänge auf dem Hühnerhof. Im Gesamtbild der Analyse weicht diese psychoanalytische Interpretation nicht so weit von der konventionellen Interpretation ab, wie es anfänglich scheint. Man kann eine eindeutige Parallele sehen zwischen der Bewegung vom dunklen, toten, monotonen Stillstand zum Ausbruch und der von Martens und Corino beschriebenen Bewegung von der Krankheit zur Heilung.[7] Was gleich ist, ist die Änderung des Zustandes, der Sprung von der einen Lebenssituation in die andere, die man schon beim Törleß und auch bei Claudine beobachten konnte.

Hier ist Musils Prinzip der "motivierten Schritte" in Erinnerung zu rufen.[8] Nach diesem Prinzip muß alles, was seine Menschen tun, seelisch von Wert sein (TAER, S. 812). Hier wurde dargestellt, daß in Veronikas Leben definitiv der Wert einer möglichen Besserung ihres Zustandes existiert.

Wie Claudine jedoch physisch von ihrem Mann und der sie beengenden Gesellschaft entfernt sein mußte, bevor die Vollendung ihrer Liebe möglich wurde, so gilt dies auch für

---

6 Vgl. Martens, S.106/107.

7 Martens, S.108; Corino, S.,246.

8 Siehe S.67 dieser Arbeit.

Veronika. Schon durch das Haus von der Gesellschaft abgeschnitten, bedarf sie selbst jedoch keiner Reise. Die Trennung von Johannes kann einfach durch dessen Abreise, bzw. Tod erreicht werden. So verlangt sie auch von ihm, daß er abreist und sich tötet. Der Selbstmord ist insofern nötig, als er für Veronika die Bestätigung von Johannes Liebe ist, die sie nun beliebig interpretieren und idealisieren kann.

So finden sich dann, wie erwartet, sofort nach der Abreise von Johannes zunehmend Bilder des Ausbruchs und der Freiheit in Veronikas Gefühlen und Gedanken. Es heißt beispielsweise von ihrem Gefühl für Johannes: "[...] in breiter, befreiter Flut brach etwas lange wie tot und machtlos darunter Gefangenes aus ihr heraus und riß es mit sich" (S.210). "Das Undurchsichtige [...] war plötzlich in Bewegung geraten und es schien ihr, als ob Formen lang gesuchter Gegenstände sich wie in einem Schleier abdrückten" (S.211). Dietmar Goltschnigg bemerkt, daß Veronika sowohl den Wunsch habe, ihrer "'trüben' Welt zu entfliehen," als auch, daß ihr Verhalten sich "als Ausbruch aus einer 'trüben Welt'" begreifen läßt.[9]

---

[9] Goltschnigg, "Liebe, Moral und Psychotherapie...," S.47 und S.45.

Wieder wird diese Dynamik mit dem Sexuellen in Verbindung gebracht, wenn sie auf die Abschiedsszene zurückblickt: "[...] es füllte sie bis zum Leibe mit [...] tastendem Berühren und mit einer reglosen Wollust, wie wenn Blumen im Winde stehn und empfangen" (S.212).[10] Sie ist hier erfüllt von "Leichtigkeit und Glück" (S.213). Diesem folgt dann Veronikas Erlebnis einer Nacht totaler Liebe, in der "das, was sich unter der Dämmerdecke ihres langen kranken Daseins gebildet hatte [...], die Kraft hatte, sich endlich bewußt in ihr emporzuheben" (S.214). In dieser einen Nacht kann sie "die Vorstellung einer gebirgsluftungeheuren Gesundheit erreichen, voll einer Leichtigkeit des Verfügens über ihre Gefühle" (S.217).

Neben diesen Bildern der Dynamik und Bewegung findet sich noch ein zweites Bild, welches Veronikas Ausbruch symbolisiert: das Motiv des Lichtes. Während Veronika zu Anfang in der Dunkelheit ihres Hauses dahinlebte, ist ihr Streben nach einer vollendeten Liebe zu Johannes voll von Bildern der Helligkeit und des Lichtes. Schon lange vor seiner Abreise gesteht sie ihm, daß er (als Potential einer Vervollkommnung ihrer Liebe) "wie eine Kerze im Dunkel" (S.201) ist. Bald nach seiner Abreise, als ihr höchstes Gefühl vollendeter Liebe ihr unmittelbar bevorsteht, fühlt

---

10 Vgl. Vollendung der Liebe, S.163.

sie: "wie eine ganz dünne, seidene Maske lag es über der Welt, hell und silbergrau und bewegt wie vor dem Zerreißen" (S.211). Hier geht sie mit ihren Gedanken in Musils Bereich des Irratioiden über und steht, "wie in einem stillen, unterirdischen Wasser" (S.213), in dem Wasser des Maeterlink-Mottos zum Törleß. In diesem anderen Zustand sah sie "unter ihren Augenlidern eine beständige Helligkeit; gegen den Morgen zu wurde sie noch lichter" (S.213) oder später: "eine Helligkeit stieg in allen ihren Gliedern empor" (S.214). Endlich war sie, "wenn sie aufwachte, [...] an die Enge ihres Bewußtseins gestoßen und irgendwo hinter einer Ritze war es noch hell" (S.215/216).[11] Dieses Licht und diese Helligkeit, sowie die Bilder der Bewegung und Dynamik, sind also eindeutig verbunden mit ihrem Ausbruch aus der Norm ihres bisherigen bürgerlichen Lebens und Liebens und mit der Bewegung hin zur Welt des Irratioiden, der neuen individuellen, vollkommener gewordenen Liebe für Johannes.

Lorna Martens sieht in ihrer psychoanalytischen Interpretation einen Zusammenhang zwischen Veronikas Erinnerung an ein traumatisches Kindheitserlebnis und ihrer nun folgenden Entwicklung hin zur Vollendung ihrer Liebe.[12]

---

[11] Vgl. G. Reis. Er stellt fest, Veronika finde "aus der dumpfen Verstelltheit ihres Daseins in einem Augenblick der Helligkeit hinaus" (S.100).

[12] Vgl. Martens, S.108.

Sie glaubt: "finding the repressed memory triggers Veronika's psychological rebirth."[13] Unabhängig davon jedoch, ob Johannes' Abreise, das verdrängte Erlebnis oder eine Kombination beider dafür verantwortlich war, bleibt die Tatsache bestehen, daß Veronika aus der Eingeschlossenheit ihres Daseins, ihrer Gesellschaft, ihrer Liebe, bzw. ihrer Krankheit ausbricht. Das positive Potential, das hinter diesem Ausbruch steht, soll in dem nun folgenden Kapitel analysiert werden.

3. Positives Potential im Ausbruch Veronikas

Wie schon Claudine, so strebt auch Veronika nach einer höheren geistigen Vereinigung mit ihrem Geliebten; und wie für Claudine der Ministerialrat nur das Mittel zu diesem Zweck war, so ist auch für Veronika Johannes nur ein Mittel zum selben Zweck. Es geht ihr nicht um die Erringung einer gegenseitigen Liebe, sondern um die Steigerung ihrer idealisierten Gefühle für ihn. So wird es nun verständlich, warum sie trotz ihrer Liebe für ihn eine Ehe als "sinnlos und im Augenblick fast gemein" (S.209) empfindet. Daß dieses Gefühl der gesteigerten Liebe nur auf Veronika selbst bezogen ist, ist im Text an mehreren Stellen leicht nachzuweisen. So ist Veronika sich dessen bewußt, daß diese Liebe "nur mehr für

---

[13] Martens, S.113.

sie war" (S.204), und es "erschienen ihr die Männer nur als ein Vorwand, bei dem selbst man sich nicht aufhalten soll, für etwas anderes, das sich in ihnen nur ungenau verkörpern konnte" (S.209). Sie erkennt, daß es nicht das wirkliche Geschehen mit Johannes ist, auf das sie hoffte (S.209, 214) und daß der wirkliche Johannes ihrem idealisierten Bild im Wege steht, "wie ein fernes Land jenseits der Grenze, wo weich und trostlos das eigene mit dem Himmel zusammenfließt" (S.207). So beginnt nach seiner Abreise tatsächlich Veronikas "Gefühl für Johannes zu sinken" (S.210). Sie beginnt, sich bewußt zu werden, "daß sie es nur selbst sei, die sie so fühlbar sinnlich empfand, statt Johannes" (S.218).

Immer wieder findet man auch in der Kritik die Bestätigung, daß es sich hier um eine einseitige Liebe Veronikas handelt, die Johannes als das unpersönliche Objekt, das Mittel zum Zweck sieht.[14] Es geht Veronika in ihrem Innern nicht um eine gegenseitige, sondern um eine individuell gesteigerte Liebe .

In einer Parallele zur Vollendung der Liebe wird hier die Bedeutungslosigkeit von Johannes (wie dort die des

---

[14] Vgl. Düsing, S.542,545; Krusche, "Robert Musil: Vereinigungen", S.142; Pott, S.46; Thöming, S.211; Strelka, "Claudine und Veronika...," S.139; Krusche, "Selbstfindung und Partnerferne...," S.317,318,320,321; Röttger, S.138; Geulen, S.175; G. Reis, S.109.

Ministerialrates) für diese Vollendung anhand von dessen Darstellung als flach und eigenschaftslos verdeutlicht. So empfindet Veronika ihn "manchmal so unpersönlich und eingezogen wie eine Kerze im Dunkel, die nichts selbst ist und nur das Dunkel größer und sichtbarer macht" (S.201). So ist auch Johannes für sie nichts selbst, sondern nur da, um ihre Liebe für ihn größer und vollkommener zu machen. Aus demselben Grunde bedauert sie auch, daß er nicht, wie erwartet, Priester geworden ist, denn als Priester hätte er "diese Leere, wo andre sich selbst haben [...]. Diese leere Milde, die das Geschehen einen Augenblick lang aufgehäuft hält, wie ein Sieb, das dann gleich wieder leerläuft" (S.198).

Dieselbe Eigenschaftslosigkeit findet man auch bei den Tieren, und so finden sich im Verlauf der Novelle immer wieder Bilder, die Johannes als tierhaft darstellen. So begreift Veronika beispielsweise, als sie erfährt, Johannes wolle Priester werden: "nicht Demeter, sondern du bist das Tier" (S.198), und "es fielen ihr häufig Tiere ein oder Demeter, wenn sie an Johannes dachte" (S.208). Auch "erschien ihr Johannes wie ein großes erschöpftes Tier" (S.211), "und sie standen nebeneinander [...] wie zwei riesige Tiere" (S.212).[15]

---

[15] So auch einige Kritiker. Z.B., Goltschnigg, "Liebe, Moral und Psychotherapie...," S.44; Krusche, "Selbstfindung und Partnerferne...," S.318,319; G. Reis, S.92; Geulen, S.175.

Wie schon Claudine sieht auch Veronika in sich selbst etwas von diesem Tierischen. So hat sie für Johannes ein "zwischen Flucht und Lockung geteiltes Empfinden, fast wie die Bedrängnis eines Weibchens, das nach seinem Verfolger beißt" (S.211) und dann "wie ein Hündchen [...] oder [...] wie eine weiche wunde Schnecke, die mit leisem Zucken nach einer zweiten sucht, an deren Leib es sie verlangt, aufgebrochen und sterbend zu kleben" (S.210). Auch bei Claudine war dieser Wunsch zu sehen, vom Objekt ihrer Liebe, dem Hilfsmittel zur Vollendung aufgebrochen zu werden, um dann befreit in den Raum einer höheren Liebe aufzusteigen.

Aus dem Gesichtspunkt der Liebe für Johannes als der Liebe zu etwas Eigenschaftslosem, etwas Tierischem ist dann auch die Liebesbeziehung einer in einem Gespräch zwischen Johannes und Veronika erwähnten Bäuerin zu ihren Hunden zu sehen. Was Johannes - und wohl auch die Gesellschaft überhaupt - als "Sünde" und "Unflat" (S.199) sieht, ist für Veronika leicht verständlich. Sie sagt dazu: "Ich begriff die Person so gut" (S.199), denn auch diese Frau könnte es nach ihrem Denken um ein höheres Erlebnis als dem rein physischen gehen. Auch Veronika hatte ja in ihrer frühen Jugend ein Liebesgefühl für ihren Bernhardinerhund empfunden. Diese Liebesgefühle Veronikas zu ihrem Bernhardiner werden oft in diesem Sinne als Symbol für die Liebe zu etwas

Eigenschaftslosem gesehen.[16] Selbst Musil hatte ja hierzu bemerkt,: "daß sie nicht den Hund, das Wirkliche, sondern etwas scharf daran Vorbeigehendes meint" (TB I, Heft 5, 20.1.1911, S.225), nämlich seine Eigenschaftslosigkeit. Veronika erkannte aber erst im Augenblick von Johannes' Abreise, daß diese Episode direkt mit ihrem Gefühl für Johannes als einen Eigenschaftslosen zusammenhängt, und daß das, was damals aus Angst und Unverständnis noch nicht bis zur Erfüllung und Vollendung kommen konnte, nun doch mit Johannes' Hilfe erreicht werden kann.

Obwohl diese angestrebte Vollendung durch die scheinbare Eigenschaftslosigkeit von Johannes schon von Anfang an anklingt, kommt die absolute Steigerung erst dann, als Veronika ihn für tot hält. In diesem Zustand absoluter Eigenschaftslosigkeit kann ihre idealisierte Liebe ihren höchsten Stand erreichen, denn "Tote haben keine Seele" (S.215) und "lassen denken, daß sie [...] alles gewesen" (S.215) sind. Und so erreicht Veronika endlich "eine geheimnisvolle geistige Vereinigung" (S.220) mit ihm und sieht, "wie die Beziehung ihrer Seele zu dieser andern Seele zu etwas Letztem, Unabänderlichem geworden war, das wie ein Aststumpf in die Ewigkeit ragte" (S.212). Es war ihr, "als

---

16 Vgl. Düsing, S.547, G. Reis, S.99; Peters, S.81.

ob sich auch eine letzte Grenze zwischen ihnen beiden öffnete" (S.220).

Es wird auch von den Kritikern erkannt, daß die Vollendung von Veronikas Liebe für Johannes nur in dessen Abwesenheit möglich ist und daß sie in seinem Tod gipfelt, dem höchsten Moment seiner Eigenschaftslosigkeit.[17] Die Vollendung wird also in dem Moment erreicht, in dem seine tatsächliche Persönlichkeit vollkommen ausgelöscht ist und Veronika nun die große Leere, die der wirkliche Johannes hinterließ, mit ihren eigenen idealisierten Ideen und Wünschen, wie er hätte sein können, zu erfüllen vermag. So bemerkt Hans-Georg Pott: "Veronika begehrt den Tod des Johannes, damit sich ihre Liebe zu ihm erfüllen kann."[18] Johannes' Tod gibt ihr die Freiheit, die höchste Vollendung zu erreichen, die Vereinigung mit ihrem tiefsten Selbst. Die Zerstörung des physichen Lebens ermöglicht ihre geistige Steigerung, ihre geistige Ehe mit ihm.[19] Und obwohl Veronika

---

[17] Vgl. Pott, S.26; Krusche, "Selbstfindung und Partnerferne...," S.312,317.

[18] Pott, S.46. Vgl.auch Krusche. Er erkennt, daß die "Vereinigung mit dem äußerlich von ihr Getrennten [...] gerade dadurch möglich zu werden scheint, daß Veronika annehmen kann, Johannes sei tot" ("Selbstfindung und Partnerferne...," S.314). Oder Gilbert Reis kommentiert: "Die grenzenlose Liebe, die Veronika empfindet, ist die Liebe zu einem Toten. Lebendige Menschen vermag Veronika nicht zu lieben" (S.88).

[19] Siehe besonders Peters, S.74-90. Vgl. auch Köhler, S.111.

von der Höhe dieser Gefühle fällt, als sie erfährt, daß Johannes noch lebt, bleibt doch "jener Schatten von verborgener Freude an sich, den sie gewonnen hatte" (S.222), zurück.

Ihr seltsames Erlebnis war daher nicht vergebens. Wenn man dann Veronikas Bedürfnis nach der Eigenschaftslosigkeit des Geliebten als Voraussetzung der potentiellen Vollendung der Liebe in ihrem eigenen Innern sieht, erscheinen ihre Vergleiche von Johannes, Demeter und ihrer selbst mit Tieren verständlicher. Auch ihr Liebesverhältnis zu ihrem Bernhardiner sowie das der Bäuerin zu ihren Hunden verlieren dann ihren anscheinend absonderlichen Charakter. Auf den ersten Blick müssen dem Leser diese Liebesbeziehungen noch als unmoralisch und absonderlich erscheinen. Auch einige Kritiker dieser Novelle fällten solche negativen Urteile, wenn sie z.B. meinten, Veronika leide unter "Zwangsvorstellungen" und sei krank.[20]

Diese Urteile beruhen jedoch auf einem Mißverständnis der Novelle, denn bei einer genaueren Betrachtung der Tatbestände wird deutlich, daß es Musil nicht um die Perversität in diesen

---

[20] Goltschnigg, "Die Rolle des geisteskranken Verbrechers...," S.153; Zeller, "Zur Modernität von Musils Erzählweise...," S.77.; Krusche, "Robert Musil: Vereinigungen," S.148.

Liebesbeziehungen als solchen geht, sondern darum, daß diese für ihn nur das Mittel ist, mit dem er seine Kritik an der Moral der Gesellschaft vorbringen kann. Diese absonderlichen Liebesbeziehungen sollen nicht abstoßend wirken, sondern "anstoßend." Sie sollen die Moral der Gesellschaft durchbrechen und auf ein neues positives Potential jenseits dieser Normen weisen. Sie sollen zeigen, wie ein Mensch durch die Liebe zu einem anderen Menschen oder auch zu einem Tier, dem alle individuellen Charakteristiken fehlen, ein höheres Gefühl für sich selbst erlangen kann. Diese Frauen sind in der Lage, die charakterfreien Objekte ihrer Liebe zu idealisieren und sie so in ihr subjektives Liebesgefühl einzubauen.

Es muß hier betont werden, daß dieser Prozeß zwar zu einer höheren Liebeserfüllung im Innern dieser Frauen führt, daß diese idealisierte Liebe jedoch nie auf die äußere wirkliche Welt übertragen werden kann. Eine Vollendung der Liebe ist also nur im "anderen Zustand" möglich, nicht in der "ratioiden Welt," in der der Partner doch immer selbstständig handeln wird und daher nicht idealisiert werden kann. Dieses Mißverständnis der Intention Musils in Bezug auf das Perverse in diesen Liebesbeziehungen entsteht leicht, denn, wie schon Frederick Peters zeugt, existiert diese Novelle "at the furthest remove from both external reality and commonly

accepted standards of morality."[21] Die Mehrzahl der heutigen Kritiker erkennt jedoch die Symbolik in der Liebe zu einem "Mann ohne Eigenschaften" und zu einem Tier, und sie sehen das positive Potential, die Seelenvereinigung der Liebenden mit ihrem geliebten Objekt.

Man findet in der Kritik zwar auch die Meinung vertreten, daß es bei Veronika nur ein Streben nach dieser Vereinigung gibt und daß allein Claudine sie erreicht hat,[22] daß das Ende der Novelle einen "Rückfall in die gewohnte Wirklichkeit" sieht.[23] Andere meinen, daß sowohl Veronika als auch Claudine die Vereinigung nicht erreicht haben, sondern auf dem Wege dorthin noch scheitern, und daß Veronikas kurzfristiges Erlebnis ihr wieder entschwindet.[24]

Es bleibt trotz dieser Einwürfe die Tatsache bestehen, daß das Potential dieser beschriebenen geistig-seelischen Vereinigung der Liebenden existiert. Wird es auch teilweise durch den eintreffenden Brief von Johannes zerstört, der sein Fortleben mitteilt und somit seine Eigenschaftslosigkeit durchbricht, so zeigen sich doch in Veronika bleibende letzte

---

21 Peters, S.72.

22 Vgl. Blauhut, S.217.

23 Corino, S.233.

24 Vgl. Mae, Motivation und Liebe..., S.162,185.

Reste eines Gefühls der Vollendung. Näher zu untersuchen ist aber die Verbindung dieses positiven Potentials in Veronikas Handlungen und Gedanken mit Musils Idee einer neuen, ungesellschaftlichen Moral.

4. Die neue Moral Veronikas

Man möge sich hier an Musils eigene Worte erinnern: "Alle meine scheinbar unmoralischen Menschen sind 'schöpferisch'" (TB II S.1102). Sinnvoll ist auch Maes Bemerkung, die Moral von Musils Figuren "könnte man mit Nietzsche eine 'versuchende Moral' nennen."[25] So beginnt man auch die "versuchende Moral" Veronikas zu verstehen. Noch aus einer weiteren Bemerkung von Musils wird die Intention hinter der "Unmoral" dieser Novelle deutlich. Er sagt am 20.1.1911:

> Man könnte auch in der Betrachtung des Hungers, des Elends das Wunderbare, Nachahmenswerte, die neue Sensation zeigen. Den neuen Hunger. Solche Bücher nennt man pervers. Der Irrtum liegt darin, daß sie ja gar nicht das Elend lieben lehren sondern eine Empfindung, die sich nur vermeintlich darauf bezieht, in Wahrheit aber darüber hinaus auf einen namenlosen, zum erstenmal dargestellten Gegenstand gerichtet ist. Eroberungsgedicht statt Verherrlichungsgedicht (TAER, S.118).

Ersetzt man hier "Hunger" mit "Moral," so erkennt man, daß es ihm nicht um die Verherrlichung der "Unmoral" geht, sondern

---

25 Mae, Motivation und Liebe..., S.136.

um die Eroberung des Gebietes der "Unmoral" mit dem Ziel, dort neue Möglichkeiten des Lebens und Liebens zu finden. Dies gilt auch für Veronika. Auch sie ist sich der Ideale bewußt, die sie in sich trägt und nach denen sie strebt. Das sind Ideale, die, wie Johannes bemerkt, leicht mit "Zeichen irgendeiner seelischen Ungesundheit" (S.196) verwechselt werdem können. Das sind Ideale, die jenseits der ratioiden gesellschaftlichen Moral eine neue höhere Moral im irratioiden Gebiet der Gedanken und Gefühle suchen.

In der Sekundärliteratur findet man auch die Bestätigung, daß Veronikas scheinbar unmoralisches Verhalten im Rahmen der neuen Moralauffassungen von Nietzsche gewertet werden muß. Hervorzuheben ist Philip Paynes Meinung, Musil versuche, die Art und Weise, in der die Menschen ihr Leben sehen, zu ändern. Er sei auf der Suche nach einer neuen Lebensweise und einer neuen Moral. Er versuche, die Konventionen und Vorschriften der Gesellschaft zu sprengen. Die wahre Moral sollte nach Musil nicht festen Regeln folgen, sondern von Intuition und kreativen ethischen Versuchen geleitet werden. Selbst verabscheuungswürdige Taten könnten so, auf Grund der ihnen unterliegenden Intuition, gebilligt werden.[26] Klar erkennt Philip Payne also Musils Auffassung, daß nicht Gut/Böse,

---

[26] Siehe Payne, S.73-81. Vgl. auch Röttger, S.140; und Corino, S.425.

Moral/Unmoral entscheidend sein dürfen, sondern daß man, wenn ein potentieller Wert darin besteht, auch böse und unmoralisch handeln dürfte.

Obwohl Veronika durch den Bruch mit den Konventionen der Gesellschaft und ihren Moralvorstellungen eine höhere geistige Stufe der Vollendung ihrer Liebe zu erreichen scheint, sieht z.B. Joseph Strelka im Vergleich zum Törleß "kein Wort, daß eine Parallele zur positiven kleinen Dosis Gift oder zum positiv gedeuteten, neu angesetzten Jahresring der Seele im Törleß darstellte."[27] Auch in Veronikas Erinnerung lebt aber "jener Schatten von verborgener Freude an sich" (S.222) weiter: auch für sie, nicht nur für Törleß, hat dieses Erlebnis einen dauerhaften positiven Einfluß auf ihr Leben, und ihre Vereinigung mit Johannes wäre wohl eine dauerhafte geworden, hätte dieser sich tatsächlich getötet. In diesem Fall hätte ihre idealisierte Form seiner Person bis an ihr Lebensende in ihrem selbstgeschaffenen imaginären Liebesverhältnis zu ihm weiterexistiert - eine Situation, wie man sie in abgeänderter Form später in Tonka wiederfinden wird.

---

[27] Strelka, "Claudine und Veronika...," S.135.

Kapitel 6

Die Novelle "Grigia"

1. Entstehungsgeschichte und Rezeption der Grigia und des Novellenbandes "Drei Frauen"

Der Band Drei Frauen besteht aus den drei Novellen Grigia, Die Portugiesin und Tonka. Er erschien erstmalig im Februar/März 1924 beim Ernst-Rowohlt-Verlag (Briefe I, S.328,338). Die Entstehungsgeschichte dieser drei Werke geht jedoch - wie auch die der vorherigen Novellen - um Jahre zurück.

Die Novelle Grigia schrieb Musil für Efraim Frisch (Briefe I, S.243). Er stellte sie bereits im Oktober 1921 fertig, und sie erschien dann im Dezember 1921 in Der Neue Merkur (5.Jahrgang, Heft 8/9, S.587-607). Das Material für diese Novelle stammt zu einem großen Teil aus Musils Tagebuchnotizen (Heft 1, 1915-20, und Heft ohne Nummer, 1916-1918/19), die aus der Zeit seiner Stationierung an der italienischen Front während des ersten Weltkrieges stammen. Musil "lag vom 23. Mai bis Ende August 1915, als Adjutant des 169. Landsturm - Inf. -Bat., im Grenzunterabschnitt Palai" (TB II, S.178). Dies entspricht vermutlich dem Städtchen "P."

(S.5)[1] der Novelle und der Berg "Selvot" (S.6) dem wirklichen Selva.[2] Viele Eintragungen in seinem Tagebuch aus dieser Zeit hat Musil fast wortwörtlich in die Novelle übernommen, so z.B. viele Beschreibungen der ansässigen Bauernfrauen, sowie die Gestalt der Grigia. Diese beruht auf einer wirklichen Person, "Magdalena Maria Lenzi, geb. 1880, gest. 1954 [...], die Soldaten holten bei ihr die Milch der Grigia; die Frau war, wie viele andere des Tals, Lastträgerin beim österreichischen Heer" (TB II, S.178-179). Es ist nicht anzunehmen, daß Musil tatsächlich eine Liebesbeziehung zu dieser Frau hatte. Was Musil jedoch mit Homo - sein Name spricht für seinen exemplarischen Charakter - , dem Protagonisten der Novelle, gemein hat, ist sein Alter - er war zu dieser Zeit etwa 35 Jahre alt -, und er war wie Homo von seiner Frau und Familie getrennt. Weiter, so bemerkt Lida Kirchberger, sterben wie Homo auch viele von Musils Kammeraden in dieser südlichen Sphäre.[3] Das Soldatenleben Musils in dieser andersartigen Welt, die nicht nur durch ihren südlich gelockerten Charakter, sondern auch durch das Chaos des Krieges in völligem Gegensatz zu der von Musil sonst gewohnten deutsch-österreichischen

---

[1]. Robert Musil: Drei Frauen Hamburg 1978. Alle weiteren Zitate aus den Drei Frauen stammen aus dieser Ausgabe und sind mit den entsprechenden Seitenzahlen versehen.

[2] Vgl. Paulson, "Myth and Fairy Tale...," S.138.

[3] Vgl. Kirchberger, S.167.

Gesellschaft steht, hatte also einen großen Einfluß auf sein Leben, welcher sich dann in Grigia wiederspiegelt.

Frederick Peters behauptet in einer Jungschen Analyse der Grigia, daß die durch den Sohn gestörte Beziehung zwischen Homo und seiner Frau Musils eigene Kindheitsgefühle reflektiert. Musil habe geglaubt, daß er "as a small boy, had been an intruder in his family."[4] Aus diesen persönlichen Gefühlen Musils (er sei ein Störfaktor in der Ehe der Eltern) entwickelt sich dann in der Novelle das Bild Homos, der wahrhaftig seinen Sohn in diesem Sinne sieht und so im Gegensatz zu Claudine keine Hoffnung auf eine Vollendung der Liebe mit seiner Frau in der realen Welt hat. Die Existenz des Sohnes versperrt Homo den Weg zurück in die wirkliche Welt, wie ihn Claudine noch finden konnte.

Als nächstes Werk der späteren Trilogie erschien die Novelle Tonka in Der Neue Roman (Jahrgang 1922/23, Heft 9, S.349-389), herausgegeben von Friedrich Jaksch. Fertiggestellt war sie im ersten Entwurf bereits am 19.10.1922 (Briefe I, S.274). Auch diese Novelle beruht im weiten Umfang auf Musils Tagebuchnotizen von etwa Oktober 1903 (Briefe II, S.11) bis 1911 oder später. Diese Tagebuchnotizen handeln von Musils Auseinandersetzungen mit seiner Liebesbeziehung zu dem

---

[4] Peters, S.112.

Modell für Tonka, der jungen Herma Dietz. Sie wird im Tagebuch erst Herma, dann Hanka und endlich Tonka genannt. Der männliche Protagonist heißt, wie Musil selbst, zuerst Robert, verliert jedoch in der letzten Version seinen Namen. Wie bei Grigia werden die Eintragungen oft wörtlich in die Novelle übernommen.

Nach Adolf Frisé lernte Musil Herma Dietz im "Sommer 1901, nach dem Ingenieur-Examen" kennen (TB II, S.11). Wie für den Protagonisten fällt auch für Musil diese Liebesbindung in die Militärzeit, denn Musil verbrachte, so Adolf Frisé, die Zeit von Oktober 1901 bis September 1902 als Einjährig-Freiwilliger (TB II, S.11). Wenn man sich weiter mit Musils Leben befaßt, findet man, daß er 1901 an Syphilis erkrankt war und Herma wohl ansteckte.[5] Sie wurde dann, wie Tonka, 1905 oder 1906 unerklärlich schwanger und geschlechtskrank. Musil blieb aber trotz aller Zweifel treu an ihrer Seite. Aufgrund ihrer Geschlechtskrankheit hatte Herma dann 1905 oder 1906 eine Fehlgeburt und erlag schließlich 1907 jener Krankheit.[6] In der endgültigen Fassung der Novelle fallen diese beiden Ereignisse (Fehlgeburt und Tod) dann in einen Zeitpunkt

---

[5] Vgl. Eibl, Robert Musil. Drei Frauen..., S.98; Henninger, "Der Text als Kompromiss...," S.419.

[6] Vgl. Henninger, "Der Text als Kompromiss...," S.419; Eibl, Robert Musil. Drei Frauen..., S.102; Henninger, "Schreiben und Sprechen...," S.73; Payne, Robert Musil's Works..., S.159.

zusammen. Selbst Musils Verhältnis zu seinen Eltern spiegelt sich in der Tonka-Novelle wieder. Im Hause Musils gab es ja einen Hausfreund, Heinrich Reiter, mit dessen Beziehung zu seiner Mutter sich Musil offensichtlich in der Novelle Tonka in Form des Onkels Hyazinth auseinandersetzt. Hierauf weist auch die Kritik immer wieder hin.[7] Es wird hier abermals deutlich, wie Liebesbeziehungen aus Musils eigenem Leben den Entstehungsprozeß seines Novellenbandes aufs Äußerste beeinflußten.

Als letzte der drei Novellen erschien schließlich 1923 Die Portugiesin als bibliophiler Handpressendruck beim Rowohlt-Verlag. Auch diese Erzählung wurzelt teilweise in Musils eigenen Erfahrungen. Die Parallelen werden schnell deutlich: wie der Herr von Ketten, so war auch Musil "in seinem dreißigsten Jahr" (S.27), als er am 15.4.1911 Martha Musil heiratete. Als er dann 1922/23 die Portugiesin schrieb, war auch er zwölf Jahre lang verheiratet gewesen.[8] Wie für Ketten, so war dies auch für Musil eine Zeit der Wende, denn nach einer zwölfjährigen festen staatlichen Anstellung verlor er nun seine Arbeit. Wie Ketten sich dann aus seinem extrem ratioiden Bereich in Richtung des Irratioiden bewegt, so

---

[7] Vgl. Payne, Robert Musil's Works..., S.160; Wucherpfennig, S.246; Kontje, S.170.

[8] Vgl. Henninger, "Schreiben und Sprechen...," S.70.

wendet sich jetzt auch Musil völlig dem Schriftstellertum zu.[9] Auch aus seinen Tagebucheintragungen während seiner Stationierung an der italienischen Front ergeben sich Parallelen zwischen ihm und dem Herrn von Ketten. So erfahren wir z.B., daß Musil "im März 1916 an einer schweren fieberhaften Mundschleimhaut-, Zahnfleisch- und Rachenschleimhautentzündung erkrankt" war[10]. Nach seiner Versetzung nach Bozen wird er dort von seiner Frau am Bahnhof empfangen, und hier stellt sie fest (man denke an die Portugiesin), daß Musils Kopf geschrumpft zu sein scheint. Selbst die kleine kranke Katze trat zur Zeit von Musils Aufenthalt in Bozen in sein Leben (TB I, S.340; TB II, S.1055-1062). Kirchberger bemerkt in einer sonst nicht sehr überzeugenden Studie der Drei Frauen, daß die Portugiesin auch zu einem großen Teil durch Musils Studien der mittelalterlichen Kultur, Literatur und Geschichte beeinflußt worden sei und daß seine Studien sich besonders auf Spanien konzentriert hätten.[11] Dieses Interesse von Musil spiegelt sich dann tatsächlich in seiner Novelle. Auch sie spielt sich ja andeutungsweise im Mittelalter ab und hat als weibliche Hauptgestalt eine Frau aus Portugal (wenn nicht gerade Spanien). Aus alledem geht deutlich hervor, daß Musil auch

---

9 Vgl. Peters, S.131.

10 Eibl, Robert Musil. Drei Frauen..., S.99.

11 Vgl. Kirchberger, S.167.

beim Schreiben der Portugiesin viele seiner persönlichen Erfahrungen mit einfließen ließ.

Im Gegensatz zu den Vereinigungen, deren weitaus negative Rezeption schon besprochen wurde, fand "der Band Drei Frauen [...] eine durchweg freundliche Aufnahme und trug wesentlich dazu bei, das Ansehen des Schriftstellers zu steigern."[12] Auch in der heutigen Kritik findet man meist positive Beurteilungen der Drei Frauen.[13] Obwohl die Drei Frauen auch heute noch oft falsch interpretiert werden,[14] resultiert das allgemein bessere Verständnis dieser Novellen im Vergleich zum vorherigen Novellenband aus Musils hier angewandtem traditionellen Stil. Obwohl die Novellen in der Reihenfolge Grigia, Tonka und Die Portugiesin erschienen, werden sie hier in der Folge Grigia, Die Portugiesin und Tonka besprochen. In dieser Folge erscheinen sie nämlich auch im Novellenband. Die Wahl dieser Gliederung soll später in dieser Arbeit detaillierter begründet werden.

---

12 Henninger, "Schreiben und Sprechen...," S.57.

13 So hat W. Hoffmeister "bereits 1965 auf ihren hohen künstlerischen Wert hingewiesen" (Zeller, "Zur Komposition von Musils Drei Frauen," S.25). Auch Philip Payne sieht Musils Werke bis 1924 (also unter Außerachtlassung des Mann ohne Eigenschaften) als genug "evidence to support a substantial literary reputation" (Robert Musil's Works..., S.200).

14 Vgl. Bedwell, S.117.

2. Synopsis der Grigia

Es handelt sich hier um einen Mann namens Homo, der sich in seinen mittleren Jahren befindet, verheiratet und der Vater eines kränkelnden Sohnes ist. Mit dem Einsetzen der Novelle wird er von Frau und Kind, die sich auf eine Reise zur Kur des Kindes begeben, getrennt. Homo hatte sich nicht entschließen können, daran teilzunehmen. Wenige Tage später jedoch bricht auch er auf, um der Einladung seines Freundes Mozart Amadeo Hoffingott nachzukommen, sich als Geologe an einer Goldschürfexpedition in den italienischen Bergen zu beteiligen.

In einem kleinen Dorf im Fersenatal entfaltet sich dann der Rest der Erzählung. In der Vollendung der Liebe unternahm Claudine ihre Reise, um ihre Tochter zu besuchen. Diese wurde danach jedoch nie wieder erwähnt; die ganze Handlung konzentrierte sich auf Claudines Ehebruch. Ähnlich entwickelt sich die Situation für Homo. So ist auch hier nach der Einleitung kaum ein Hinweis auf die Goldgräberarbeiten zu finden, deretwegen Homo ja eigentlich dort ist. Stattdessen folgt eine Beschreibung Homos, wie er hier vollkommen in der Natur und den Menschen aufgeht. Er läßt sein zivilisatorisches Verhalten, seine Hemmungen und seine gesellschaftliche Moral hinter sich und gibt seinen

Triebgefühlen nach. Er begibt sich mit den Frauen und Mädchen dieses Dorfes in sexuell angehauchte Gespräche und Situationen, und schließlich beginnt er eine Liebesbeziehung zu einer der ansässigen Bauernsfrauen, Lene Maria Lenzi, die er nach ihrer Kuh "Grigia" nennt.

Nach einem monatelangen sorglosen Verhältnis versucht dann Grigia diese Beziehung zu beenden. Auf Drängen Homos kommen sie ein letztes Mal in einem verlassenen Bergstollen zusammen und werden dort von Grigias eifersüchtigem Mann entdeckt und von diesem eingesperrt. Nachdem es Grigia gelungen ist, aus dem Stollen zu entkommen, klingt die Novelle im Hinblick auf Homo aus, der nicht genau weiß, ob auch er noch die Kraft hat, sich zu retten, oder ob er sich besser dem Tode ergeben soll.

Verständlich zu machen sind jetzt sowohl die äußeren Umstände als auch die inneren Beweggründe, die Homo zu seiner Reise und zu seinem Ehebruch bewegen. Auch hier soll "Moral," die gesellschaftliche und die individuelle Moral, der vorherrschende Blickpunkt bleiben, von dem diese Analyse ausgeht.

3. Statik in Homos Ehe

Im Gegensatz zu den Vereinigungen, in denen sich die Novellen auf die inneren Gedanken und Gefühle der beiden weiblichen Hauptfiguren konzentrierten, sieht man in den Drei Frauen eine eindeutige Konzentration auf aktive Handlungen. Es ist dies der Grund, warum sie von vielen Kritikern als traditionellere Werke bezeichnet werden. Dies soll jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, daß Musil sich auch hier, wenn auch indirekter, mit den Aspekten "Liebe" und "Moral" beschäftigt.

Schon zu Beginn der Novelle Grigia bekommt man einen Einblick in den Stand der Ehe von Homo und seiner Frau. Die Erzählung setzt mit folgendem Satz ein: "Es gibt im Leben eine Zeit, wo es sich auffallend verlangsamt, als zögerte es weiterzugehn oder wollte seine Richtung ändern" (S.5). Diese Ehe, so sieht man, ist wie die Claudines zum Stillstand gekommen. Und ist bei Claudine die Tochter der äußere Anlaß zur Trennung, bzw. Reise, so ist auch bei Homo die Existenz des Sohnes der Störfaktor in der Liebe: "diese Liebe war durch das Kind trennbar geworden, wie ein Stein, in den Wasser gesickert ist, das ihn immer weiter auseinander treibt" (S.5). Es ist bezeichnend, daß auch hier die Liebe mit einem Stein, also einer harten, starren Substanz, verglichen wird.

Auch in der Sekundärliteratur finden sich Analysen dieser erkrankten Ehe. So sieht Carol Bedwell den Sohn nicht als Hindernis zwischen Homo und seiner Frau, sondern als das nach außen projizierte Bild dieser Ehe. Sie meint, die Ehe "has grown pallid with the passage of time. The son is sickly; this union cannot produce vigorous progeny."[15]

Homo spürt nun das wachsende Verlangen, dieser gefährdeten Liebe eine andere, neue Richtung zu geben. Allem Anschein nach führte er bisher eine normale bürgerliche Ehe. Er hat Frau und Kind, und auch durch seinen Beruf ist er fest im rationalen Leben des 20. Jahrhunderts verankert. Er ist Geologe und Wissenschaftler, und sein Leben ist voll von Büchern und Plänen. Es sind aber gerade diese Bücher und Pläne, die ihn davon abhalten, mit seiner Familie zu reisen, denn "es kam ihm vor, als würde er dadurch zu lange von sich getrennt" (S.5). Peters sieht in dieser Identifikation Homos mit seinem Beruf eine Parallele zu Jungs Theorien. Jung meint, daß Männer, die sich zu sehr mit ihren Berufen identifizieren, den Rest ihrer Persönlichkeit unterdrücken, besonders die irrationale Seite, bis die Psyche - meist in den

---

[15] Bedwell, S.119. So meint auch Elizabeth Boa zu Homos Frau: "were he to remain with her, the relationship would be vitiated by the dreary course of everyday reality" (S.122). Annie Reniers-Servranckx zieht hier eine Verbindung zur Vollendung der Liebe, wenn sie bemerkt: "Die Situation Homos sieht der Claudines überraschend ähnlich: die unaufhaltsam fortschreitende Alltagswirklichkeit hat seine Liebe 'trennbar' gemacht" (S.169).

mittleren Jahren - außer Balance gerät und ein Zusammenbruch erfolgt. Dann, so Jung, fühle sich ein solcher Mann "compelled to [...] ignore the demands of daily life, and to turn his back upon his previously assumed responsibilities toward family and society. The need to find a new way of living arises."[16] Die Situation, in der Homo sich hier befindet, gleicht in diesem Bezug der einer anderen literarischen Gestalt, nämlich der Gustav von Aschenbachs in Thomas Manns Tod in Venedig. Auch hier geht es, wie einige Kritiker bemerken, um die Krise eines Mannes in seinen mittleren Jahren.[17] Auch Aschenbach ist ein Mensch, der

> alle bisherigen Lebensgewohnheiten durchbricht, sich "treiben" läßt und dabei ins Südliche, Venezianische, Sinnlich-Animierende gerät, wo der stagnierende Fluß der Seele wieder zu einem gefährlich anschwellenden Wildwasser des Unmittelbaren wird.[18]

4. Homos dynamischer Ausbruch

Der Ausbruch aus dieser eingefahrenen Situation setzt, wie erwartet, mit Homos Reise ein. Schon die Beschreibung des Mannes, der Homo zu dieser Reise motiviert, ist bezeichnend. Mozart Amadeo Hoffingott ist ein Mann, "der immer in Bewegung"

---

16 Peters, S.109.

17 Vgl. Peters, S.108.

18 Hermand, S.171.

(S.5) ist. Diese Bewegung und Auflockerung setzt nun auch in Homos Leben wieder ein. Schon als er in dem italienischen Städtchen P. mit den anderen Teilnehmern die Expedition vorbereitet, gerät sein bisher starres Leben ins Wanken. Dies wird beispielsweise durch den Schaukelstuhl symbolisiert, in dem Homo sich dort in seinem Zimmer auf und ab wiegt (S.6), und durch die "Betten von einer unsagbar kühlen Weichheit" (S.6). Am Ziel seiner Expedition bricht Homo jegliche Verbindung mit seinem bisherigen Leben ab. "Er beantwortete nicht mehr die Briefe seiner Frau" (S.11). So ist er in diesem fast ganz von Bergen umgebenen Tal vollkommen von seiner Familie und der Zivilisation überhaupt abgeschnitten. Man erinnere sich, daß auch Claudine durch den Schneesturm und Veronika durch ihr Haus von der Außenwelt abgeschlossen waren. In dieser Isolation läßt sich Homo nun ganz und gar "von seiner eigenen Strömung treiben" (S.12). Die Gefühle, die sich dann in Verbindung mit Homos erstrebter Wiedervereinigung mit seiner Frau einstellen, gleichen ganz denen Veronikas und Claudines. So fühlt auch er sich "von einer Bindung befreit, wie von einem steifen Knie oder einem schweren Rucksack" (S.13). "Er fühlte sich bloß nicht mehr verstrickt und voll einer herrlichen Leichtheit, die ihn zum Sultan seiner Existenz machte" (S.13). Auch das Motiv der Helligkeit kommt hier wieder ins Spiel, denn nun "war sein Inneres erhellt. Die Gedanken erleuchteten so wenig wie dunstige Kerzen in

dieser großen Helle seines Gefühls" (S.12/13). Auch viele Kritiker sprechen in Bezug auf Homos Erlebnis von einem Ausbruch aus seiner Ehe und den Konventionen der ratioiden bürgerlichen Gesellschaft und ihren festen Regeln.[19]

Diese neue Atmosphäre der Freiheit und Leichtigkeit wird hauptsächlich in Bezug auf Homos Moralvorstellungen deutlich. Wie schon bei Claudine, führt auch seine Reise zur Untreue, sowohl mit Grigia, als auch - wie andeutungsweise erwähnt wird - mit anderen Mädchen und Frauen des Dorfes. So heißt es denn auch: "Man mag Grundsätze haben [...]. Oder man hat keine Grundsätze oder sie haben sich vielleicht eben etwas gelöst, wie es bei Homo der Fall war, als er reiste" (S.20). Und diese Lösung, dieser Ausbruch in eine neue Freiheit, bezieht sich auf den moralischen Bereich. So nimmt Homo sich sexuelle Freiheiten heraus, die nach gesellschaftlichen Moralvorstellungen unakzeptabel und asozial sind. Er befindet sich hier in einer Welt, in der die Sitten und Normen der Gesellschaft nicht mehr gelten. Sexuelle Zusammenkünfte kommen hier leichter zustande, und es kann ungehinderter über sie gesprochen werden. Überall mischt sich das Geschlechtliche in die Erzählung. So, z.B., in den Gesprächen Homos - und auch im Kontakt der anderen Mitglieder der

---

[19] Vgl., z.B., Aue, S.241; Arntzen, S.128; Pike, S.105; Hermand, S.171,174,175; Gradischnig, S.78; Röttger, S.68/69.

Expedition - mit den Frauen des Dorfes.[20] Warum dieser Bruch mit den gesellschaftlichen Normen ausgerechnet im Bereich der Liebe entsteht, erfaßt Carol Bedwell folgendermaßen sehr zutreffend:

> when cultural progress has slowed to a standstill, a new resurgence of vitality can come about through absorption in primitive elements; a deliberate abandonment of refinements can result in an exhilarating surge of animal passions.[21]

Es ist also besonders der Ausbruch aus den Normen der Liebe, der dem Leben eine neue Dynamik gibt.

Eine interessante Beobachtung im Bezug auf den Isolationsfaktor macht Ronald Paulson. Es ist allgemein anerkannt, daß Homos Bruch mit dem Moralkodex seiner Gesellschaft erst in seiner Isolation von dieser Gesellschaft entstehen konnte. Ronald Paulson meint auch zum Moralkodex der Bewohner des Dorfes: "The breakdown in the social order which has reduced the peasants to a state of animality is a result of isolation."[22] Auch diese Menschen lebten ja geographisch durch die Berge und kulturell durch ihre deutsche Abstammung getrennt von der sie umgebenden italienischen Welt.

---

[20] Siehe besonders Payne, Robert Musil's Works..., S.177; Gradischnig, S.74; Peters, S.113; Bedwell, S.118,121; G. Reis, S.178; Pekar, S.118.

[21] Bedwell, S.125.

[22] Paulson, "Myth and Fairy Tale...," S.144.

5. Positives Potential im Ausbruch Homos

Potentiell steht hinter dieser Trennung und diesem Ausbruch für Homo Positives. Wie Claudine und Veronika, so strebt auch er nach einer höheren geistigen Vereinigung mit seiner Geliebten (seiner Frau). Für Homo ist Grigia nur ein Mittel zum Zweck, ähnlich wie für Claudine der Ministerialrat und für Veronika Johannes nur die Mittel zum Zweck waren. Es geht Homo nicht um die Erringung einer tiefen Liebesbeziehung zu dieser Bauernsfrau, sondern um den potentiellen Wert, den eine außereheliche sexuelle Beziehung für sein Liebesverhältnis zu seiner Ehefrau haben kann.

Wie in der Vollendung der Liebe muß auch hier betont werden, daß Homo nie die Liebe zu seiner Frau, sondern nur seine körperliche Treue aufgibt. Obwohl es nie ebenso deutlich wie in den Vereinigungen ausgedrückt wird, auf welche Weise Homo meint, die Wiedervereinigung mit seiner Frau erreichen zu können, scheint es eine Kombination der Elemente aus der Vollendung der Liebe und der Versuchung der stillen Veronika zu sein. Einerseits muß seine - durch die Existenz seines Sohnes trennbar gewordene - Liebe durch den Ehebruch zerstört werden, so daß sie bewußt auf einer höheren Ebene erneuert werden kann. Während Claudine nach ihrem Ehebruch so zu ihrem Mann mit einer erneuten und stärkeren Liebe

zurückkehren kann, besteht für Homo aber weiterhin das Hindernis der Existenz seines Sohnes. Für Veronika war eine totale Vollendung ihrer Liebe unmöglich, solange Johannes in der wirklichen Welt verweilte. Ebenso ahnt auch Homo, daß er nur durch den Tod dieses Hindernis der realen Wirklichkeit überwinden kann.

Wie schon erwähnt, ist Musils Erzählstil hier weitaus traditioneller. Homos Gedanken sind dem Leser weit weniger bekannt. Die Bilder, die Musil verwendet, laufen jedoch völlig parallel zu denen der früheren Novellen. Musil benutzt so auch hier vorherrschend Tierbilder in Bezug auf Grigia und die anderen Frauen, um so ihre Unpersönlichkeit und Austauschbarkeit hervorzuheben. Dies beginnt mit einer Beschreibung der Trägerkolonnen von Frauen, die von Homo und seinen Expeditionspartnern angeheuert wurden:

> [...] dort rief eine scharfe Herrenstimme aus den schwatzend wartenden Weibern eins nach dem andern vor, und es wurde der große leere Rückenkorb so lang befrachtet, bis die Knie sich bogen und die Halsadern anschwollen. War solch ein hübsches junges Weib beladen, so hing ihm der Blick bei den Augen heraus und die Lippen blieben offen stehn; es trat in die Reihe, und auf das Zeichen begannen diese stillgewordenen Tiere hintereinander langsam in langen Schlangenwegen ein Bein vor das andre bergan zu setzen (S.8).

Auch an anderen Stellen werden diese Frauen mit Tieren verglichen. So eröffnet Homo dem Leser bei seinen Gedanken

an die Art, wie diese Bauernsfrauen sich im Liebesakt benehmen: "Sie lassen sich kaum ein Stöhnen entreißen, regungslos wie Käfer, die sich tot stellen" (S.19). "Das alles war genau so einfach und gerade so verzaubert wie die Pferde, die Kühe und das tote Schwein" (S.19). Selbst als Homo die Frauen bei der Heuernte beobachtet, bei einem Prozeß, den Homo wiederum "sehr sinnlich" (S.21) findet, meint er, dies habe "etwas vom Pillendreher, jenem Käfer" (S.21), denn die Art, in der die Frauen mit den Händen das Heu rafften und sich um das Bündel herum rollten, bis es gebunden war, erinnerte ihn sehr an die Aktivität jenes Tieres.[23]

Besonders auf Grigia bezogen wird diese Unpersönlichkeit eines Tieres sofort an dem Kosenamen erkennbar, den Homo ihr gibt. Sie heißt zwar Lene Maria Lenzi, Homo jedoch nennt sie nach ihrer Kuh. Und an jenem verhängnisvollen Tag, an dem Homo mit ihr den Stollen betritt, der sein Grab werden soll, heißt es: "Er trieb Grigia hinein" (S.23), also wohl so, wie man eine Kuh vorantreibt. Sie war ängstlich und nervös in diesem Gefängnis und "zeterte sogleich wie ein Schwein und rannte sinnlos gegen den Fels wie ein scheues Pferd" (S.24). Diese Tierbilder weisen deutlich auf das immer wieder von

---

[23] Vgl. auch die Bemerkungen über die Unpersönlichkeit und Austauschbarkeit des Liebespartners bei Peters, S.114; G. Reis, S.181/182; Reniers-Servranckx, S.170; Eibl, Robert Musil. Drei Frauen..., S.145.

Musil betonte Fehlen spezieller Charakteristiken am Liebespartner. Grigia spielt nur eine Nebenrolle in Bezug auf Homos höheres Ziel. Sie ist nur die "Funktion seiner Vorstellung von der 'Wiedervereinigung' mit seiner Frau,"[24] oder "die Dritte, durch die eine gesteigerte Liebe zwischen zwei anderen bewerkstelligt werden soll."[25] Kühn, aber überzeugend nennt Burton Pike Grigia "an accidental factor," und weiter "a photographic developer, which can only bring out a latent image already present in the negative."[26] Sie ist also nur ein Mittel, daß Homo zu seinem Ziel im irratioiden Gebiet der Liebe verhilft. Auch im Dorf dieser Novelle spielte das Individuelle keine Rolle.

> Man wurde hier nicht, wie sonst überall in der Welt, geprüft, was für ein Mensch man sei, - ob verläßlich, mächtig und zu fürchten oder zierlich und schön, - sondern was immer für ein Mensch man war und wie immer man über die Dinge des Lebens dachte, man fand Liebe (S.8).

Eine Geschichte, die Homo viel beschäftigt, illustriert dies weiter. Sie hatte sich vor einigen Jahren ereignet. Einer der Männer des Dorfes, der wie viele andere nach Amerika gegangen war, um dort mehr Geld zu verdienen, kehrte eines Tages zu seiner Frau zurück. Sie lebten eine Zeit gut

---

24 Arntzen, S.128.

25 Pekar, S.111.

26 Pike, S.105.

miteinander, bis all ihre Ersparnisse aufgebraucht waren. Da sein Geld aus Amerika noch immer nicht angekommen war, machte er sich auf, um durch Hausieren Geld einzubringen. Er kam jedoch nie zurück. Dieselbe Geschichte wiederholte sich mehrere Male auf anderen Höfen des Dorfes. Endlich stellte sich heraus, er war ein Schwindler, der in Amerika mit vielen Männern des Dorfes zusammen gearbeitet hatte, und nun mit seinem Wissen um die intimsten Einzelheiten ihrer Familien sich für diese Männer ausgab und kurzweilig ihren Platz neben deren Frauen einnahm. Die Tatsache, daß diese Frauen diesen Schwindler nicht von ihrem wahren Mann zu unterscheiden wußten - oder es nicht wollten - unterstreicht weiter die Austauschbarkeit der Liebespartner.

Endlich erkennt auch Grigia selbst, daß sie für Homo nur ein Mittel ist. Dies wird deutlich, wenn sie einmal zu ihm sagt: "Denken tut er was ganz andres, i seh's ihm eini" (S.20). Und "sie schien es in Ordnung zu finden, daß es hinter ihren Bergen Menschen gab, die er mehr liebte als sie, die er mit ganzer Seele liebte" (S.20) und nicht nur mit seinem Körper.

Aus diesen Beispielen geht deutlich hervor, daß keine der Frauen für Homo, selbst Grigia, mehr ist als ein Mittel zum Zweck. Sie ist die Antwort auf seine Frage: "Wie Dich

hinübernehmen?" (S.12). Es geht hier nicht um wahre Liebe zur Einzelperson. Auch Homo selbst ist hier für Musil nur eine Beispielsfigur. Mit seinem "namenlosen" Namen, der wissenschaftlichen Bezeichnung "Homo," repräsentiert auch er nur das Prinzip des Ehebruchs als potentiell positive Kraft für die Liebe überhaupt. In dieser neuen Welt gibt es keine Persönlichkeit in der Liebe mehr. Der Sexualpartner für Homo ist nur ein austauschbares Mittel, das ihm zu einer höheren Liebesvereinigung zu seiner Frau verhilft, d.h. das Zurückgreifen auf das Tierische soll der Weiterentwicklung des Seelischen und Persönlichen dienen.[27] Und es wird immer wieder bemerkt, daß Homo seine Beziehung zu Grigia ausnutzt, um diese Wiedervereinigung mit seiner fernen Frau zu erreichen und seine Liebe zu ihr auf einer höheren Ebene zu erneuern.[28]

6. Die neue Moral

Die oben angeführten Argumente zeigen, daß es sich hier nicht um einen typischen Ehebruch handelt. Homo bricht mit der Moral seiner Gesellschaft, um ein Ziel zu erreichen, das

---

[27] Viele Kritiker betonen dieses Verlangen Homos nach einer mystischen Wiedervereinigung mit seiner Frau. Siehe, z.B., Hermand, S.175; Pike, S.105; Boa, S.122; McCormick, S.184; Eibl, Robert Musil. Drei Frauen..., S.143; Peters, S.120, 130; Payne, Robert Musil's Works..., S.189; Röttger, S.16.

[28] Siehe Kirchberger, S.167; G. Reis, S.173; Peters, S.121.

nach dem Stand seiner individuellen Moral einen höheren Wert hat. Er bricht mit seinem bisherigen ratioiden Leben und experimentiert nun im Irratioiden. Und so findet auch er, wie schon Törleß, Claudine und Veronika, nach der Transgression der gesellschaftlichen Moral durch seinen Ehebruch in eine neue Sphäre der

> Wiedervereinigung da. Er nahm sie in alle Ewigkeiten immer mit sich, und in dem Augenblick, wo er sich diesem Gedanken hingab, waren die kleinen Entstellungen, welche die Jahre der Geliebten zugefügt hatten, von ihr genommen, es war ewiger erster Tag (S.13).

Dieses Gefühl der neuen Liebe, wenn es auch in seinem Fall den Tod fordert, ist für Homo mehr wert, als jede Form seiner bisherigen bürgerlichen Form der Liebe. Hier handelt es sich um ein weiteres Beispiel von Musils' "'Experimentieren mit Möglichkeiten', um vorwärts zu kommen."[29] Es geht darum, andere Arten des Lebens, bzw. Liebens zu probieren, um Verbesserungen zu finden. So stellt Philip Payne hierzu fest: "the protagonist is in a transitional phase of his life; he is moving from one kind of awareness to another in a process of inner growth."[30] Auch Michael Jennings meint: "Grigia

---

[29] Magnou, "Grenzfall und Identitätsproblematik...," S.114.

[30] Payne, Robert Musil's Works..., S.164. Und auch andere Kritiker weisen auf diesen Experimentierfaktor hin. Karl Eibl erwähnt Musils Bemerkungen über "moralisches Experimentieren" oder über ein "trial-and-error-Verfahren in der Ethik" (S.135). Auch Elizabeth Boa weist auf den Experimentierfaktor in den hier dargestellten Liebesbeziehungen hin und meint: "man will never be

represents an ethical experiment."[31] Er sieht jedoch keine positive Auswirkung für Homo in seiner totalen Hingabe an die andere Seite, an das Irrationale. Ohne das Ratioide, "the checks and balances of the inner life, his journey is a destructive one."[32] Diese Arbeit stimmt jedoch anderen Kritikern bei, wenn sie behaupten, Musil scheine hier eine Art mystische Neuentdeckung anzudeuten.[33] So behauptet McCormick:

> the strong suggestion of a positive ending [...] and the marriage of opposites at a technical level [...] leave the reader with the impression that he is dealing with a moralist and an optimist rather than a cynic and pessimist.[34]

Wenn Homo also die Moral der Gesellschaft durchbricht, um eine Wiedervereinigung mit seiner Frau zu erreichen, ist dieses Experiment, da es im Tode endet, vielleicht nicht die beste aller möglichen Wirklichkeiten, es ist jedoch den Versuch wert, die bestehende Wirklichkeit zu verbessern. Homo hat ein für ihn höheres Ziel erreicht. Es besteht jedoch weiterhin die Möglichkeit eines "nächsten Schrittes" zu einer noch besseren Lösung dieses Vereinigungsproblems. Die folgende

---

free of the painful task of breaking old forms and building new ones" (S.130).

31 Jennings, S.70.

32 Jennings, S.73.

33 McCormick, S.189.

34 McCormick, S.190.

Analyse der Novelle Die Portugiesin soll eine dieser möglichen besseren Alternativen darstellen.

Kapitel 7

Die Portugiesin

1. Synopsis

In Die Portugiesin stellt sich eine weitere noch positivere Lösungsmöglichkeit des problematischen Übergangs von der statischen zur dynamischen Liebe dar. Die Hauptfigur ist abermals ein Mann - wie Homo in seinen mittleren Jahren. Nach einem lebenslangen ratioiden, in festen Bahnen verlaufenden Dasein und elfjährigem Eheleben langt er an einen Wendepunkt an. Der Herr von Ketten ist adligen Blutes und führte bis zu seinem einundvierzigstem Lebensjahr einen seit Generationen in seinem Geschlecht fortgesetzten Kampf gegen den Bischof von Trient. Als dieser Kampf durch den Tod des Bishofs zu einem für Ketten vorteilhaften Ende kommt, ist damit auch der ganze Sinn seines bisherigen kriegerischen Lebens zerstört. Sein Kämpferdasein hat ein Ende, symbolisiert durch den Stich einer Fliege, die ihm vorerst jegliche Kräfte nimmt.

In dieser Zeit der Auflösung seiner bisherigen männlichen Existenz tritt noch einmal die bei Musil so oft vorkommende dritte Person in das Liebesverhältnis zwischen Ketten und

seiner Frau, der Portugiesin, ein. Dieser Jugendfreund der Portugiesin repräsentiert die von Kettens bisherigem Leben entgegengesetzte Existenzform. Wie die Portugiesin ist sein Charakter vom Südlichen, Irratioiden durchsetzt, vom selben Charakter, der Ketten in dem einen Jahr seiner Werbung und Heirat das Herz und die Hand der Portugiesin gewann. Die Bedrohung seiner Ehe durch diesen Mann nun gibt von Ketten den notwendigen Anstoß, sich in einem Gewaltakt aus dem Zwischenstadium seiner Krankheit zu befreien, den Konkurrenten zu überwinden und seine Liebe zur Portugiesin auf einer höheren Ebene erneut zu sichern. Die Novelle schließt mit dem Bild der vollkommenen Liebe und Harmonie zwischen den Ehepartnern, wie sie zuvor nie existierte.

2. Statik in Herrn von Kettens Leben und Liebe

Wie schon die anderen Hauptpersonen in Musils Novellen, so lebt auch der Herr von Ketten in einem statischen Leben und einer statischen Liebe. Sein gesamter bisheriger Lebensinhalt, sein Krieg mit dem Bischof von Trient, basiert auf einem generationenlangen Streit. Ketten wurde in diesen Zwist hineingeboren und führte ihn weiter, wie sein Vater vor ihm und dieser vor seinem Vater. Er vollbringt hier also keine individuellen Taten und Entschlüsse, sondern erfüllt seine ererbte Pflicht. Er ist lediglich ein weiteres Glied

in der "Kette" seiner Ahnen. Und bräche er nicht im Verlauf dieser Novelle aus dieser kämpfenden Geschlechterfolge aus, so würden auch seine Söhne die ererbte Aufgabe übernehmen.

Der Krieg, den die Ketten seit Generationen kämpfen, verlangt von ihnen eine kämpferische Natur als Überlebensbedingung. Sie müssen mit beiden Füßen fest im Leben stehen, rational denken und handeln, praktisch sein. In diesem Leben ist kein Raum für Muße. Auch die Herren von Ketten fallen also in die von Jung beschriebene Kategorie von Männern, die ihr Leben lang die irratioide Seite ihres Lebens unterdrücken und sich lediglich auf die praktische Seite konzentrieren, bis diese andere Seite dann eines Tages aus ihnen herausbricht.

Schon die ersten Seiten der Novelle bestätigen den ratioiden Charakter der Ketten. Die Härte ihres Charakters geht daraus hervor, daß sie nun schon seit Generationen kämpfen, "ohne weich zu werden" (S.27). Auch der Herr von Ketten in dieser Novelle hat solch eine kämpferische Natur. Er ist "wild und angriffslustig" (S.30), hart (S.30), und "sein Blick ging so gradaus wie aus einem Helm hervor" (S.30). Die eingefahrene Statik dieser kriegerischen Situation geht weiter daraus hervor, daß sowohl der Herr von Ketten als auch der Bischof einer Entscheidung ausweichen (S.31). Der Herr

von Ketten ist eingezwängt in diese Rolle. Dies zeigt der Kommentar des Erzählers: "Schrammen und das umherziehende Leben bedeckten ihn mit ihrer Kruste" (S.31).[1] In diesem Sinne kann man den Herrn von Ketten nun mit den beiden anderen männlichen Protagonisten des Novellenzyklus' vergleichen. So meint Karl Eibl: "Ketten ist 'Ingenieur', zurückversetzt ins Mittelalter. Seine Identität erhält er aus dem Kollektiv 'der' Ketten."[2] Wie Homo in seinem ratioiden Beruf, so sei auch "Ketten in seinen politischen Zweckbezügen" gefangen.[3]

Nicht nur der Kriegszustand ist jedoch erstarrt, sondern auch die Liebe des Herrn von Ketten. Alle seine Ahnen heiraten, so heißt es, nicht aus Liebe, sondern holen sich reiche Frauen von weit her, "um durch nichts in der Wahl ihrer Bündnisse und Feindschaften beschränkt zu sein" (S.26). Auch daß ihre Frauen schön sein müssen, hat nichts mit Liebe zu tun, sondern damit, daß "sie schöne Söhne wollten" (S.27). So ist dann auch die Frau dieses Herrn von Ketten zwölf Jahre lang dem Krieg untergeordnet und, wie Thomas Pekar bemerkt, hat nur "den einzigen Zweck, das Patrimonium zu reproduzieren

---

[1] Zu diesem Eingeschlossensein in seine ererbte Kriegerrolle vergleich auch: Röttger, S.113; Büren, S.60; Payne, Robert Musil's Works..., S.179; Requadt, "Musils Portugiesin," S.272; "Zu Musils Portugiesin," S.323,324,326; Herzig, S.374,377,396,416.

[2] Eibl, Robert Musil. Drei Frauen..., S.146.

[3] Requadt, "Musils Portugiesin," S.275.

und so die Kriegsnachfolge zu sichern."[4] Der Herr von Ketten folge mit dieser Heirat mehr der "Liebesordnung der Sippe, [...] extremer Exogamie,"[5] als seinem Herzen. In dieser aus Praktik geschlossenen Ehe zeugen nun der Herr von Ketten und seine Frau zwei "Söhne, ohne sich wahrhaft zu vereinigen."[6] Erst mit von Kettens gewolltem oder ungewolltem Ausbruch aus dieser eingefahrenen Lebenslage eröffnet sich die Möglichkeit eines freieren Lebens und somit einer tieferen Liebe zwischen den Ehepartnern. Auch hier ist die Parallele zu Musils anderen Novellen erkennbar.

3. Ausbruch aus der Norm in das Irratioide

Wie schon Claudine, Veronika und Homo, so bricht auch der Herr von Ketten endlich aus seinem normierten Leben aus. Sich den plötzlichen Tod des Bischofs zum Vorteil machend, bringt er den seit Generationen dauernden Streit zu Ende. So zerfällt jedoch nun auch der Sinn seines ganzen bisherigen Lebens. Was bleibt für einen Krieger in einem Leben ohne Krieg noch zu tun? Dargestellt wird dieser Zerfall in der Novelle durch das Bild einer verschwindenden Wand: "Was nun schon in der vierten Erbfolge wie eine Zimmerwand gewesen war,

---

4 Pekar, S.124.

5 Pekar, S.124.

6 Requadt, "Zu Musils Portugiesin," S.325.

die man jeden Morgen beim Frühbrot vor sich sieht und nicht sieht: mit einem Mal fehlte sie" (S.35). Der Herr von Ketten stand nun im Freien. An diesem Wendepunkt angelangt, tritt er, wie Homo, in den Bereich des Irratioiden über - nicht jedoch durch eine Reise, sondern durch eine Krankheit. Auf dem Heimweg von einer Fliege gestochen, fällt er in tiefes Fieber und Schlaf. Seine Glieder quellen auf, und er platzt regelrecht aus seiner Soldatenhaut heraus: "Arm und Schulter waren aufgequollen, er hatte sie in den Harnisch gepreßt und mußte sich wieder ausschnallen lassen" (S.35). Seine bisherige Persönlichkeit, die des Kämpfers, löste sich in der Hitze dieses Fiebers auf. "Der Kranke schmolz in seinem Feuer täglich mehr zusammen" (S.36), bis "eines Tages vom Herrn von Ketten nicht mehr übrig war als eine Form voll weicher heißer Asche" (S.36). "Er war mit einem Teil seines Wesens vorangestorben und hatte sich aufgelöst" (S.36). Wochenlang siechte er so dahin. An diesem Punkt teilen sich die Wege Homos und des Herrn von Ketten. Homo hatte seine Vereinigung mit seiner Frau bereits erreicht, wenn diese auch nur im irratioiden Bereich und ihr dauernder Zustand nur im Tode möglich waren. In dem Augenblick, in dem Homo nicht mehr die Kraft aufbringen kann, sich in die reale Welt zu retten, nimmt der Herr von Ketten alle seine Willenskräfte zusammen, weicht Homos Schicksal aus und hat die erste Stufe seiner Genesung

erreicht.[7] Sera führt an, daß Nietzsche die Krankheit als ein Mittel sah, das "ohne Gewalt oder Bruch aus der Bindung an die traditionellen Werte herausführt."[8] Neben dem Einfluß Nietzsches leuchtet auch eine Parallele zu Musils Essay "Das hilflose Europa" hervor, in dem es um das periodische Zusammenbrechen aller Ideologien gehe. Diese

> befinden sich stets in einem Mißverhältnis zum Leben, und dieses befreit sich in wiederkehrenden Krisen von ihnen wie wachsende Weichtiere von ihren zu eng gewordenen Panzern (GW II, S.1090).

So wie die Weichtiere im Aufsatz "Hilfloses Europa," meint Susan Erickson, befreie sich nun auch der Herr von Ketten von seiner äußeren Hülle.[9] Man erinnere sich, daß schon in der Vollendung der Liebe dieses Bild in Bezug auf Claudines Verhältnis zu dem Ministerialrat gebraucht wurde (GW II, S.186). Aus der obigen Diskussion geht hervor, daß der Herr von Ketten aus seinem statischen Leben ausbricht und seine bisherige Persönlichkeit sich auflöst - und zwar mit positiven Resultaten für das Liebesverhältnis zwischen ihm und seiner Frau.

---

[7] Zu Kettens Befreiung und deren Kontrasten zu dem Fall Homos siehe auch: Paul Requadt,"Musils Portugiesin," S.277; Gilbert Reis, S.190,196/197; Karl Eibl, Robert Musil. Drei Frauen..., S.148; Sera, S.151.

[8] Sera, S.151.

[9] Vgl. Erickson, S.171.

4. Positives Potential in Kettens Lösung

Im Falle des Herrn von Ketten hat man es bei Musils Novellen hier zum ersten Mal mit einem Protagonisten zu tun, dessen (Ehe)partner und Sehnsucht nach dem Bereich des Irratioiden in ein-und-derselben Person enthalten sind. Claudine liebte ihren Mann, sehnte sich aber sinnlich nach dem Ministerialrat; Veronika liebte Johannes, wollte die Lust aber nur in sich selbst fühlen; und auch Homo liebte seine Frau, hatte aber ein Verhältnis zu Grigia. Für den Herrn von Ketten jedoch ist die Portugiesin nicht nur Ehefrau, sondern auf Grund ihrer südlichen Herkunft und ihres Wesens ist sie auch die Repräsentantin des Irratioiden - des anderen Bereiches, der seiner nordischen Kämpfernatur so fern war. Sie repräsentiert das Passive, das Schöne und die Geliebte zugleich. In ihr vereinigen sich "die beiden Rollen der fernen, schwesterlichen Geliebten und der undurchschaubaren, gefährlichen Zauberin, die sich in Grigia in zwei Gestalten gespalten hatte."[10] Von ihr behauptet auch Peters: "Madonnalike wife and exotic temptress are one."[11]

Der Herr von Ketten heiratete und lebte zwar zwölf kriegerische Jahre lang so mit ihr, wie es bei allen von

---

10 Reniers-Servranckx, S.174.

11 Peters, S.130.

Kettens Konvention war, heimlich jedoch liebte er dieses "andere" (S.33). Wie bei Jung unterdrückte jedoch auch er diese Gefühle, um sein Kriegertum nicht zu gefährden. So heißt es z.B. von seinen Besuchen zu Hause: "Wäre er einmal länger geblieben, hätte er in Wahrheit sein müssen, wie er war" (S.32). Er "sehnte sich aus der Seele hinaus" (S.33). Schon zu Beginn der Novelle wird nach der Beschreibung des einen Jahres, in dem die von Kettens ihre Frauen freiten und ihre Soldatenhaut ablegten, die Frage gestellt: "[...] zeigten sie sich in diesem einen Jahr so, wie sie wirklich waren, oder in all den andren"? (S.27). Es wird also deutlich, daß der Herr von Ketten, wenn er auch ein ratioides Leben führte, in seinem Innern schon immer das Drängen zu diesem anderen Bereich in sich fühlte. Angebracht sind vielleicht die Vergleiche zu Fausts Helena-Verhältnis.[12] Erst nach dem Zerfall seiner Kriegerexistenz jedoch kann dieses Drängen aus seinem Innern befreit werden. Erst jetzt besteht die Möglichkeit, dieser anderen Seite seines Wesens, repräsentiert in der Portugiesin, nachzugehen und so eine Vereinigung mit ihr auf einer höheren Ebene der Liebe zu erreichen.

---

[12] Vergleich, z.B., Gradischnig, S.119, und auch Frederick Peters. Dieser beschreibt die Portugiesin als "a figure like Faust's Helen, who embodies not only the sexual but also the aesthetic elements of man's nature" (S.128).

Ein weiterer wichtiger Aspekt, der nach des Herrn von Kettens Befreiung aus dem ratioiden Bereich in die Möglichkeit einer Vereinigung mit seiner Frau auf einer höheren Ebene einspielt, ist das gleichzeitige Begehren der Portugiesin, in Kettens Bereich des Ratioiden einzudringen. Sie war, so heißt es, "müde des pfaublauen Meers" (S.29), also müde ihrer bisherigen Existenz. In ihrer neuen nordischen Heimat angelangt, versucht sie das Wesen dieses Lebens zu ergründen. Sie streift durch die Landschaft, jedoch ohne viel Erfolg: "Wald öffnet sich, aber seine Seele weicht zurück" (S.34), "sobald man nicht darauf eindrang, schloß es sich hinter dem Rücken wieder zusammen" (S.34). Auch Paul Requadt sieht die "Portugiesin in ihrer seltsamen Nordsehnsucht,"[13] und er meint, daß diese "seelische Gegenbewegung"[14] von äußerster Bedeutung sei. Oder Rosmarie Zeller erkennt deutlich, daß "beide Hauptpersonen sowohl am Rationalen als am Irrationalen teilhaben."[15] Es ist also dieses sich Aufeinanderzubewegen, die Dynamik von beiden Seiten, als auch die Tatsache, daß die Portugiesin nicht nur Ehefrau, sondern auch Repräsentantin des anderen, von Ketten angestrebten Bereiches ist, welche die Vereinigung der beiden Sphären (Menschen) hier ermöglichen können.

---

13 Requadt, "Zu Musils Portugiesin," S.328.

14 Requadt, "Musils Portugiesin," S.272.

15 Zeller, "Zur Komposition von Musils Drei Frauen," S.36.

Ein weiterer Schritt des Herrn von Ketten in Richtung auf diese neue Existenz ist die Tötung des Wolfes, der immer seine Frau begleitet. Dieser ist der Repräsentant seines bisherigen Lebens. Nicht nur heißt es einmal, daß der Herr von Ketten den Bischof "wie ein Wolf [...] umkreiste" (S.32), sondern auch, daß die Portugiesin sich einen Wolf hielt und ihn liebte, weil er "sie an den Herrn von Ketten erinnerte" (S.34). Ferner schienen ihr ihre zwei Söhne manchmal wie junge Wölfe. Da diese Existenz in seinem Fieber dahingeschmolzen war, zeigt der Herr von Ketten durch den Akt der Tötung des Wolfes symbolisch, daß dieses Extrem seiner Persönlichkeit ein Ende gefunden hat.[16] Und schon dies ist der nächste Schritt zu ihrer Vereinigung, denn nun heißt es: "Da lag er bleich wie die Wand und sah ihr zum erstenmal wieder in die Augen" (S.37). Inwieweit die Beziehung der Portugiesin zu dem Wolf der Beziehung Veronikas zu ihrem Hund ähnelte, wie einige Kritiker andeuten,[17] sei dahingestellt. Diese Abtötung des einen Extrems seines Wesens, also die Reduktion seiner Persönlichkeit, wird symbolisch dargestellt durch von Kettens auf einmal geschrumpften Kopf.

---

[16] Vgl dazu Eibl, Robert Musil. Drei Frauen..., S.148; Herzig, S.364; Büren, S.61; Pekar, S.129.

[17] Siehe Peters, S.134; Blauhut, S.221.

Zur selben Zeit taucht die andere Seite seines Wesens in Form des jungen Portugiesen, des Jugendfreundes der Portugiesin, auf. So wie sie auf Grund ihrer Nordsehnsucht von Ketten als "Wolf" liebte, verliebte sie sich auch auf Grund ihrer südlichen Natur damals vor zwölf Jahren in von Ketten als "galanten Kavalier". In diesem Sinne ist nun der Gast von "Jugend und höfischem Anstand" (S.39) eine Gefahr für Kettens Ehe.[18] Es wird hierbei weiter deutlich, daß der Portugiese, wie oben bemerkt, "vielleicht die Verkörperung einer möglichen Seinsweise des anderen Mannes" sei,[19] d.h. er verkörpert die andere Art, die Ketten sein könnte oder sogar vor zwölf Jahren schon einmal war.[20]

Könnte die Portugiesin sich von dem Herrn von Ketten abwenden und wieder ganz ihrem ehemaligen ästhetischen Leben und diesem jungen Portugiesen hingeben? Die Antwort auf diese Frage kommt in der Form eines Zeichens: mehrere Wochen nachdem der junge Portugiese das Schloß zuerst betreten hat, tritt eine kleine Katze in das Leben dieser drei Menschen. Schon bald erkrankt diese, und es scheint allen dreien, als habe sie auf geheimnisvolle Weise von Kettens Krankheit auf

---

[18] Zu diesem Eifersuchtsfaktor zwischen Ketten und dem Portugiesen vergleich Erickson, S.175,178; Höllerer, S.229; Pekar, S.130.

[19] Reniers-Servranckx, S.179.

[20] Siehe Herzig, S.364.

sich genommen. In diesem dahinsiechenden Stadium wird sie zum Zeichen für Ketten in seiner Krankheit, in einem Stadium der Inaktivität, des Fiebers, des Schlafes und der Kraftlosigkeit, also dem entgegengesetzten Extrem seines bisherigen Lebens.

In der Deutung dieser Katze spalten sich jedoch die Interpretationen der Kritiker. Man ist sich zwar einig, daß die Krankheit des Herrn von Ketten auf diese Katze geheimnisvoll übertragen wurde, jedoch deuten einige Kritiker dies als ein religiöses Symbol.[21] Murray Hall geht sogar so weit, den Herrn von Ketten mit Hartmann von Aues Armen Heinrich zu vergleichen, da beide seiner Meinung nach "einer schweren religiösen Wandlung unterzogen werden."[22] Andere Kritiker sehen die Katze z.B. als einen verwandelten, zahmeren Wolf,[23] also wohl lediglich als ein Symbol für von Kettens sich ändernden Charakter.

Wie immer man die Katze jedoch deutet, bleibt das Endresultat für den Herrn von Ketten und die Portugiesin dasselbe: Diese Krankheit hatte von Ketten zu weit in den anderen Bereich hineingetrieben. Er schwenkte von totaler

---

[21] Siehe Hall, "Die religiöse Allegorie...," S.78; Requadt, "Zu Musils Portugiesin," S.330/331; Requadt, "Musils Portugiesin," S.277/278; Zimmermann, S.123,129/130,132.

[22] Hall, "Die religiöse Allegorie...," S.79.

[23] Siehe Erickson, S.178.

Aktivität in totale Inaktivität um. So ist auch der Rat der Wahrsagerin zu deuten, die ihm rät: "Ihr werdet nur gesund, wenn Ihr etwas vollbringt" (S.39). Er muß also einen Mittelweg zwischen diesen beiden Extremen finden. Auch die Portugiesin hatte ja zwölf Jahre lang in einem Stadium der Inaktivität gelebt. Endlich aber, mit ihrem Befehl, die kranke Katze, das Symbol für von Kettens extreme Existenz im Irratioiden, töten zu lassen, greift sie zum ersten Mal aktiv in die Handlung des Geschehens ein. Wie die Wahrsagerin gibt auch sie von Ketten ein Zeichen, sich aus dem anderen Extrem zu retten. Sie war aktiv in den Raum Kettens eingetreten, und es war nun an ihm, durch eine aktive Tat sich wieder aus dem irratioiden Extrem zu retten. Diese Tat, hauptsächlich wohl durch von Kettens Eifersucht auf den Portugiesen motiviert, ist die Besteigung der Felswand, auf der das Schloß liegt. Beide Extreme - sowohl den starken Wolf, als auch die kranke Katze - hinter sich lassend, findet der Herr von Ketten so in der "Mitte" seiner Felsbesteigung seine Gesundheit wieder. Aber dies ist eine neue Gesundheit, die, wie nun gezeigt werden soll, ein tieferes Verständnis zwischen Ketten und der Portugiesin mit sich bringt.

Durch den Tod beider Extreme in von Kettens neuem Charakter, d.h. durch seine Absage an den Wolf in ihm und ihre Absage an die Katze und durch den Durchbruch der Portugiesin

aus ihrem ästhetischen Bereich (durch ihre erstmalige Aktivität) entsteht am Ende der Novelle eine Situation, in der die beiden Ehepartner sich erstmalig auf einer neuen Ebene der Liebe wiederfinden.

5. Die neue Ebene der Liebe für Ketten und die Portugiesin

An etlichen Stellen im Text finden sich Hinweise, daß der Herr von Ketten und die Portugiesin, indem sie stufenweise die Befreiung von ihren traditionellen Rollen unternehmen, sich in ihrer Liebesbeziehung einander nähern. Nachdem Ketten durch die Tötung des Wolfes endgültig seine ihm durch die Tradition aufgedrängte Kriegerrolle abgelegt hatte, war es ihm nun möglich, "ihr zum erstenmal wieder in die Augen" (S.37) zu sehen. Als die Portugiesin dann aus ihrer ästhetischen Welt durch eine aktive Handlung ausbricht und Kettens anderes Wesensextrem symbolisch töten läßt, "begegneten sich Herr von Ketten und die Portugiesin" (S.43). Man sieht also ein symbolisches Aufeinandertreffen. Endlich, nachdem der Herr von Ketten seine Tat vollbringt, die Felswand bezwingt, seine Kraft wiedergewinnt und somit einen ausgeglichenen Charakter zwischen den vorherigen Extremen gefunden hat, sieht man ihn im letzten Satz der Novelle in totaler Einheit mit seiner Frau. Hier heißt es: "sie wußten" (S.45). In diesem Satz sieht man die nun erreichte, nicht nur physiche, sondern auch

gedankliche Einheit.[24] Ketten hat sich von seiner Krankheit zu einer höheren Gesundheit und einem neuen Selbstgefühl weiterentwickelt.[25] So scheint Musil hier, mehr als in jeder anderen der bisher bearbeiteten Novellen, sein lebenlang angestrebtes Ziel in der Darstellung erreicht zu haben: Die Heirat und Vereinigung von Ratio und Mystik (von Ketten und der Portugiesin) auf ihrer höchsten Stufe.

Dennoch sei betont: diese Novelle sticht wohl in ihrer Handlung von allen anderen Novellen ab, handelt aber dennoch auch von dem Bruch mit festen Konventionen (des Lebens und der Liebe/Ehe). Der Herr von Ketten, wie schon alle anderen bisher analysierten Protagonisten, bricht ja mit der kriegerischen Tradition seines Geschlechts. Sein Soldatenleben kommt zu einem Ende, und er geht auf den "anderen" Bereich des Daseins, auf das Irratioide ein. Indem er so eine tiefe Beziehung zu seiner Frau, der Repräsentantin dieses Bereiches, erlangt, bricht er auch mit den ehelichen Konventionen seiner Ahnen. Diese hatten ihre Frauen ja lediglich nach praktischen/rationalen Gesichtspunkten gewählt. Von Ketten sieht die Ehe zu seiner Frau jedoch auch im

---

[24] Zu dieser Deutung des Schlusses vergleich: Pike, S.111; G. Reis, S.237; McCormick, S.190; Pekar, S.133; Requadt, "Musils Portugiesin...," S.276; Zimmermann, S.132; Reniers-Servranckx, S.174; Arntzen, S.133; Herzig, S.372.

[25] Vgl. hierzu auch Sera, S.151,153; Peters, S.132,136,144,145.

Emotionellen begründet. Dieser Bruch des Herrn von Ketten mit den Konventionen und die am Schluß vom Ehepaar erreichte neue, höhere Lebens- und Liebeserfahrung gliedert die Portugiesin in die Reihe der anderen Novellen dieser Arbeit ein.

In einem Punkt hebt sich Die Portugiesin von den beiden anderen Novellen dieser Trilogie jedoch ab. Sie ist das einzige Werk, in dem es zu einer wahren Vollendung der Liebe zwischen den zwei Partnern in der realen Welt kommt. "Sie stellt das einzige nicht-tragische Ende in der Novellentrilogie dar."[26] Wie Peters bemerkt, ist es diese Novelle, wo

> Musil's life-long quest to discover a balance between the rational and the mystical realm was finally achieved. In this sense, The Lady from Portugal provides the axis around which all of Musil's smaller and larger works revolve. And it was for this reason that, although he wrote this story last, he gave it the central position when he published the collection of Three Women.[27]

Die Portugiesin ist aber auch "das einzige bedeutende Werk Musils [...], das in der Vergangenheit abläuft."[28] Grigia und Tonka spielen ja im modernen Europa, während Die Portugiesin

---

26 Aue, S.250.

27 Peters, S.106/107.

28 Roseberry, S.51.

sich im Europa des Mittelalters zuträgt, wie auch Frederick Peters bemerkt.[29]

Bei einer näheren Betrachtung dieser Umstände kann man erkennen, daß hier wohl ein Zusammenhang besteht. Man kann fragen: Warum findet bei Musil die idealste Lösung des Vollendungsproblems der Liebe in einer mittelalterlichen Zeit statt? Und warum ist diese Novelle eingerahmt von zwei weiteren Novellen, die in der Moderne spielen und in denen diese positive Vollendung nicht mehr möglich ist? Die Antwort mag folgende sein: Musil stellt hier auf eine ironische Weise dar, daß er zwar an die Möglichkeit einer höchsten Vollendung glaubt, daß er diese jedoch im "Rahmen" der heutigen Welt, dominiert von Modernität, Technik und Rationalität, nicht mehr als ergreifbar sieht. Der Ausdruck "Rahmen" muß hier sowohl sinngemäß als auch im übertragenen Sinn begriffen werden, denn diese märchenhafte Novelle ist tatsächlich von den zwei anderen Novellen als zweite Novelle der Trilogie "eingerahmt." In einer Märchenwelt der Vergangenheit ist noch möglich, was die Rationalisierung unseres heutigen Geistes nicht mehr zuläßt. Das Wunder ist heute zwar noch denkbar, machbar ist es aber keinesfalls. Wir haben hierfür den Glauben verloren. So steht diese idealste Lösung im Mittelpunkt der Trilogie, wie sie im Mittelpunkt des Strebens aller Menschen steht, die

---

[29] Siehe Peters, S.106.

nach dieser Vollendung suchen. Sie ist aber in ihrer realen Durchführbarkeit begrenzt durch das moderne Leben der beiden anderen Novellen, wie auch wir vom Erreichen dieser Vollendung durch unsere allzu kompliziert gewordene moderne Welt gehindert werden. Wie auch Kirchberger meint, stellt Musil in den Drei Frauen vor allem die Notwendigkeit dar, "to accept the inescapable even though desolate advance of the intellect."[30]

---

30 Kirchberger, S.180.

Kapitel 8

Tonka

1. Synopsis

Die letzte der im Rahmen dieser Arbeit zu analysierenden Novellen ist auch die letzte im Zyklus der Drei Frauen: Tonka. In dieser Novelle wird die Kraft der modernen, rationalen Welt deutlich, die jegliche Aussicht auf eine märchenhaft vollendete Liebe wie in der Portugiesin zerstört. Es stehen sich hier wieder einmal Ratio und Mystik (Mann und Frau) gegenüber. In dieser letzten Novelle Musils siegt nun jedoch endgültig der Intellekt. Das Irratioide, das Märchenhafte, die mystische Frau gehen in der heutigen technischen Welt unter. Diese letzte Novelle beschreibt die Liebesgeschichte zwischen dem bürgerlichen Mädchen Tonka und ihrem namenlos bleibenden Freund höheren Standes. Dieser erzählt ihre Geschichte aus seiner Erinnerung nach Tonkas Tod. Die Geschichte beginnt, als er Tonka zur Pflege seiner Großmutter ins Haus der Familie bringt. Die zwei befreunden sich schnell, und als die Großmutter unerwartet plötzlich stirbt und seine Verwandten Tonka billig abfinden, entschließt er sich, für diese zu sorgen. Nach Abschluß seines Studiums verläßt er sein Elternhaus und zieht mit ihr in eine Großstadt. Als Tonka schwanger und geschlechtskrank wird und er nach seinen Berechnungen und seinem Gesundheitszustand sich

unmöglich dafür verantwortlich findet, nimmt sein Leben eine plötzliche Wende. Tonka leugnet jede Untreue. An ihre Unschuld und somit an eine jungfräuliche Zeugung zu glauben, ginge gegen sein ganz von Wissenschaft, Technik, Logik und Rationalität geprägtes Wesen. Hierzu kann er sich nicht durchringen. Es gelingt ihm aber auch nicht, sich ohne alle Zweifel von ihrer Schuld und Untreue zu überzeugen. Er versucht nun während Tonkas immer weiter fortschreitender Schwangerschaft erfolglos, ihr die Wahrheit zu entlocken. Sich seines Mißtrauens bewußt, zieht Tonka sich immer mehr zurück, bis sie endlich ihrer Krankheit und ihrem Zustand erliegt. Die nun folgende Interpretation der Novelle wird sich eingehend mit dieser Liebesbeziehung beschäftigen, mit allen ihren normenbrechenden Elementen, ihrem Potential für eine Vereinigung und ihrem Ertrag für den Protagonisten.

2. Das ratioide Leben im Rahmen der bürgerlichen Normen

Wie schon Homo und der Herr von Ketten, so steht auch der junge Mann dieser Novelle zu Anfang fest im ratioiden Leben. Betrachtet man die Entwicklung seiner Familie und Kindheit, seines Studiums und seines Militärdienstes, so finden sich dort überall Hinweise auf den festen, geregelten und ratioiden Charakter dieser Person. Schon früh hatte er seinen kindlichen Glauben an Gott und das Irratioide verloren und

diesen mit einem Glauben an die Ratio ersetzt. Dies erfährt man aus einem Rückblick in die Zeit seiner Kindheit, wo er oft an einer Brücke saß und den Knechten zusah, wie sie sie mit ihren mit Holz beladenen Pferdewagen überquerten. Diese Männer, so erfährt man, "nahmen alle den Hut vor einem großen Kreuz ab mit einem blechernen Christus, das in der Mitte der Brücke stand" (S.79). Nur er selbst wollte dies nicht mehr tun: "denn er war schon klug und glaubte nicht" (S.79). In Bezug auf diese Brückenszene spricht man auch in der Kritik von seinem verlorenen "childhood faith" und seinem "concomitant gain in reasoning power,"[1] von einem "act of faith which the hero was unable to perform even in his childhood."[2]

Diese frühe Entwicklung zur Ratio wurde ganz deutlich in einer jener bei Musil so bekannten kritischen Zeiten der Reise geprägt. Im Zug mit seiner Mutter und dem Familienfreund "Onkel Hyazinth" unterwegs, meint er durch die Schwaden der Dunkelheit einen Zärtlichkeitsaustausch zwischen den beiden wahrgenommen zu haben. Diese Entdeckung erfüllt ihn so mit Zorn und Widerwillen, daß er sich ganz von der Art des Onkels Hyazinth, der ein Schriftsteller und Dichter ist, abgestoßen fühlt. In der Ahnung dieser Beziehung zwischen seiner Mutter

---

1 Oertel-Sjögren, "The Enigma of Musil's Tonka," S.102.

2 Braun, "An Interpretation of Musils Novelle...," S.84.

und dem Onkel stürzt er sich nun in das entgegengesetzte Extrem zum dichterischen, schwelgerischen Wesen der beiden: die Wissenschaft. Er "studierte Chemie" (S.61) und wurde

> ein fanatischer Jünger des kühlen, trocken phantastischen, Bogen spannenden neuen Ingenieurgeistes. Er war für Zerstörung der Gefühle, war gegen Gedichte, Güte, Tugend, Einfachheit (S.61).

Weiter heißt es: "einstweilen galt es hart und karg sein wie auf einer Expedition" (S.61). So ist er als Erwachsener ein Erzvertreter des rationalen Geistes der modernen technologischen Zeit.[3]

Diese Ratio ist eindeutig eine Rebellion gegen die Mutter und den Onkel - gegen ihre idealistische Schöngeisterei, gegen alle Poesie und Mystik.[4]

Auch sein ganz am Anfang der Novelle erwähnter Militärdienst ist ein Zeichen für Ordnung, Gesetz, Regel und die Folgen festgesetzter Normen und Vorschriften. Wie schon in den anderen Novellen eine Neigung zum Extrem jedoch Gefahr brachte, so betont dies hier auch der junge Mann. Er meint:

---

[3] Vgl. hierzu auch Oertel-Sjögren, "The Enigma of Musil's Tonka," S.103, "An Inquiry...," S.159; Peters, S.162; Gradischnig, 139; Eibl, Robert Musil. Drei Frauen, S.151.

[4] Vgl. Eibl, Robert Musil. Drei Frauen, S.150; Reniers-Servranckx, S.186; und Kontje, S.168.

"niemals ist man so entblößt von sich und eigenen Werken wie in dieser Zeit des Lebens [...]. Man ist ungeschützter in dieser Zeit als sonst" (S.46). Wie er sich in dieser Zeit dem irratioiden Bereich öffnen kann, soll später betrachtet werden.

In seiner bürgerlichen Familie finden sich geordnete, ratioide Verhältnisse. Dies spiegelt sich, z.B., in der Beschreibung des Begräbnisses der Großmutter. Dort heißt es: "eins reihte sich in glatter Ordnung ans andere, wie es in einer guten Familie sein muß" (S.55). Es ist auch diese Pflicht, die der Ehe seiner Mutter erst einen Inhalt gegeben hatte, "als sein Vater erkrankte" (S.59). Nie hatte sie ihn wahrhaft geliebt. In Bezug auf diese Familie hebt man auch in der Kritik ihre kapitalistische Moral hervor.[5] Dies geschieht in Bezug auf die Behandlung Tonkas, die nach dem frühen Tod der Großmutter nun doch nicht im Testament bedacht wird.

Die Beziehung, die sich zwischen dem Protagonisten und Tonka nach der Verteilung des Erbes nun fester entwickelt, kann sowohl textintern als ein weiterer Akt der Rebellion gegen seine Familie, vor allem seine Mutter und ihre bürgerliche Scheinmoral gesehen werden, als auch mit Hinsicht

---

[5] Vgl. Payne, Robert Musil's Works..., S.173.

auf Musils andere Novellen, als der sich äußerlich sichtbarmachende Wunsch, in Tonka ein Gegengewicht zu seinem bisher nur ratioiden Leben zu finden. In diesem Falle bräche er mit den Normen und der Moral seiner Bürgerwelt bewußt, um sich individuell höher zu entwickeln.

3. Tonka und die Moral der niederen Klasse

Um die Motive des Protagonisten für diese Liebesbeziehung zu verstehen, soll nun eine kurze Analyse der Person seines Interesses und ihrer Welt folgen. Tonka ist ein einfaches Mädchen aus einfachen Verhältnissen. Sie steht für die andere Welt, die der Ratio des jungen Wissenschaftlers gegenübersteht. So findet man in Bezug auf sie immer wieder Bilder der Natur. Als sie mit ihm die Stadt verläßt, heißt es, Tonka "verließ die Heimat so herzlos, so selbstverständlich, wie der Wind mit der Sonne wegzieht oder der Regen mit dem Wind" (S.61). Der Erzähler beschreibt weiter ihren Mund, der sich "zum Regenbogen eines Lächelns wölbte" (S.62), ihre "edle Natürlichkeit" (S.62), "das Frische [...], das ihm jeden Abend, wenn sie sich sahen, wie ein kühler Wind entgegenwehte" (S.64). Auch der "liebe, frische Geruch" (S.65) Tonkas wird erwähnt. Der junge Mann bekennt: "sie blieb wie die Natur rein und unbehauen" (S.62), "sie war Natur, die sich zum Geist ordnet" (S.63).

Neben dieser Nähe zur Natur steht auch ihr Charakter, "die einfache Art" (S.74) ihres Wesens, "die Fremdheit ihres allzu einfachen Lebens" (S.83). In weiterer Opposition zu seiner Ratio findet man gelegentlich Bemerkungen über ihre Unfähigkeit, rational zu denken und sich auszudrücken. So war Tonka "nicht dumm, aber etwas schien sie zu hindern, klug zu sein" (S.50). Und immer wieder weicht sie eingehenden Fragen mit der Bemerkung aus: "[...] ich kann's nicht sagen" (S.51). Anstelle der gewöhnlichen Sprache, sprach sie "irgend eine Sprache des Ganzen" (S.53). Sie ist somit das Abbild der Natur oder doch zumindest eines in der Natur noch völlig aufgehenden Menschen.[6]

Doch in Opposition zur bürgerlichen Moral/Scheinmoral der feinen Leute, aus deren Mitte der junge Wissenschaftler stammt, werden Tonka und ihre Welt in die Nähe der Unmoral gerückt. Schon auf der ersten Seite der Novelle erfährt der Leser von Tonkas Kusine Julie, einer Prostituierten, die gelegentlich das Haus besuchte und immer willkommen war. Diese extreme Nähe zur Unmoral dieser Kusine geht deutlich aus dem Schluß hervor: "Immerhin, wenn man auch mißbilligte, fehlte also die Kluft; man konnte hinüber" (S.46). Weiterhin

---

[6] Vgl. Wucherpfennig, S.233; Kontje, S.163; Pike, S.114,115; Kirchberger, S.179; Braun, "An Interpretation of Musils Novelle...," S.75; Röttger, S.121; Eibl, Robert Musil. Drei Frauen, S.151.

kam Tonka auch mit Prostituierten aus der Strafanstalt zusammen, die an Waschtagen zur Arbeit ins Haus geholt wurden und die Tonka dann abends zurück in die Anstalt begleitete, ohne sich ihrer Gesellschaft zu schämen (S.47). Im weiteren Verlauf erfährt man, daß Tonka und ihre Familie im Hinterhaus eines Bordells wohnen (S.47). Nachdem Tonkas Umgebung in den Bereich der Unmoral gerückt wurde, geschieht es nun auch mit ihr selbst. Dies geschieht durch die Beschreibung ihrer Arbeit in einem Tuchgeschäft und ihrem Verhältnis zu einem der Söhne des Tuchherrn:

> Tonka wußte zu erzählen, wie vornehm er sei, wieviel Schuhe er hatte und daß seine Hosen jeden Abend zwischen zwei Bretter mit schweren Steinen gelegt wurden, damit die Falten scharf blieben (S.49).

Sofort stellt sich die Frage, wie sie zu diesem Wissen gekommen ist, wenn nicht aus eigener Erfahrung. Wenn dies auch nicht mit hundertprozentiger Sicherheit geschlossen werden kann, so weiß der Leser doch unbestreitbar, daß sie in eine uneheliche Beziehung zu dem jungen Wissenschaftler gerät. Im Bereich der bürgerlichen Moral erscheint sie daher "als ein Wesen [...] ,das sich in einem wilden Urzustand ohne Moral befindet" (S.60).

Wie gewöhnlich, wenn bei Musil das "Andere" mit der "Unmoral" in Verbindung gebracht wird, so sehen die Kritiker auch hier diesen Trend fortgesetzt. Man hebt ihre Nähe zu den

Prostituierten und den Strafgefangenen hervor und sieht schon darin eine Vorschau auf Tonkas eigenes Schicksal.[7] Man weist auf ihre zweideutigen Familienverhältnisse und ihre Umgebung hin[8] und stellt die Frage nach deren Einfluß auf Tonka selbst.[9]

Die Frage, die sich nun stellt ist: Was zieht den jungen ratioiden Wissenschaftler zu dem hier beschriebenen Mädchen und ihrer amoralischen Welt?

4. Positives Potential in der Liebesbeziehung zu Tonka

Oberflächlich betrachtet, reflektiert diese Beziehung ein in der Literatur häufig auftauchendes Motiv der Liebe zwischen einem jungen gut gestellten Mann und einem Mädchen aus einer dem Mann unterlegenen Schicht. Dieses Motiv erscheint oft im populären Theater des 19. Jahrhunderts, wie auch in Prosawerken - man denke an Theodor Fontanes Romane (Irrungen, Wirrungen, zum Beispiel). Man findet es schon in Lessings

---

[7] Siehe Pekar, S.136.

[8] Siehe Willemsen, "Devotionalien - über Musils Tonka...," S.82; Oertel-Sjögren, "The Enigma of Musil's Tonka," S.105; Oertel-Sjögren, "An Inquiry...," S.157.

[9] Oertel-Sjögren, "The Enigma of Musil's Tonka," S.105. Vgl. hierzu auch Zeller, "Zur Komposition von Musils Drei Frauen," S.36; Braun, "An Interpretation of Musils Novelle...," S.75; Heintel, S.58.

Emilia Galotti oder in Goethes Faust I. Bei einer tieferen Analyse dieser Werke wird jedoch deutlich, daß, wenn auch das Motiv ähnlich ist, das zentrale Problem ein anderes ist. Lessing ging es hauptsächlich um die Darstellung des Problems der Verführung eines bürgerlichen Mädchens durch einen ihr höher gestellten männlichen Protagonisten. Lessing ging es um Sozialkritik, um das Aufmerksammachen auf ein existierendes Problem seiner zeitgenössischen Gesellschaft, um die Darstellung der damaligen bürgerlichen und adligen Moral. Auch Goethe wies mit dem Schicksal Gretchens auf diesen Mißstand hin. Sein Werk Faust II kann man mit Musils Werk vergleichen, wenn man Fausts Beziehung zu Helena untersucht .[10] In Musils Tonka jedoch finden sich dieselben komplizierten Beweggründe, die man schon in den anderen Novellen Musils vorfand und die in ihrer Motivation weit über Lessing und Goethe hinausgehen. Es geht um die Vereinigung des Protagonisten mit seinem Gegenpol. Er läßt seine bürgerliche Welt und ihre Moral hinter sich, um das "Andere" zu erleben.

Auch in der Sekundärliteratur findet man zu Tonka diese zwei verschiedenen Deutungen. Eine einfache soziologische Deutung bietet Todd Kontje. Er sieht die hier dargestellte

---

[10] Siehe Bemerkungen im Portugiesin-Kapitel in Bezug auf Vergleiche zwischen von Ketten/Portugiesin und Faust/Helena.

Liebesbeziehung als ein typisches Beispiel für die Verführung eines einfachen Mädchens durch einen ihr höhergestellten jungen Mann. Er meint: "The same basic pattern is repeated and varied in European literature throughout the nineteenth century."[11] Todd Kontje sieht den jungen Mann Tonka ausnützen und dominieren. Da seine Macht über Tonka mit ihrer Schwangerschaft jedoch ein Ende nimmt, meint Kontje: "the narrative as a whole is a highly self-interested attempt on the point of the protagonist to justify himself at the expense of Tonka" und "to cast doubt on Tonka's moral character."[12] Diese Analyse scheint das Werk nur oberflächlich zu erfassen und nicht auf die tieferen Zusammenhänge einzugehen, die bei Musil immer zu erwarten sind. Rudolf Schier schließt sich in gewisser Weise Todd Kontjes Argument an, wenn er betont, daß der junge Mann Tonka "behandelt [...] ,als ob sie sein dingliches Eigentum wäre", und er sieht somit diese Novelle als eine "Kampfansage gegen die Auffassung des Besitzbürgertums."[13] Auch Rudolf Schier interpretiert diese Novelle also nur oberflächlich.

Auf einer tieferen Ebene finden sich aber auch in der Sekundärliteratur Analysen, die in der Liebe des jungen Mannes

---

11 Kontje, S.163.

12 Kontje, S.165 und 166.

13 Schier, S.45.

zu Tonka den Versuch nach Vereinigung mit seiner bisher unterdrückten irratioiden Seite sehen. So meint z.B. Annie Renier-Servranckx: "Das Leben kehrt allmählich die verdrängte Lebenshälfte hervor, als deren Zeichen anfangs [...] seine Neigung zu Tonka gelten könne."[14] Lida Kirchberger meint, als Natur sei Tonka "the inevitable choice of the twentieth century man of science."[15]

Es ist bezeichnend, daß auch hier die Verbindung der zwei Sphären des jungen Mannes und Tonkas in eine ungeschützte Zeit fällt, nämlich in seine Militärzeit. Man erinnere sich, daß auch Törleß' Erlebnis während seines Aufenthaltes in dem militärischen Internat stattfand. Wie ferner schon für das Streben Homos zu Grigia und ihre Welt die jahrelang unterdrückte irrationale Seite seines Lebens verantwortlich gemacht wurde, so kann man auch die Bindung des jungen Wissenschaftlers zu Tonka ähnlich deuten. Immer wieder findet man hierfür Bestätigungen im Text. Daß er die ratioide und sie die irratioide Welt und die Natur symbolisiert, wurde

---

[14] Reniers-Servranckx, S.187.

[15] Kirchberger, S.179. Vgl. auch Oertel-Sjögren. Sie meint, durch Tonka "N regains contact with nature", und weiter: "In her presence the fragments of the external world [...] become integrated into something felicitous" ("The Enigma of Musil's Tonka," S.103). Sie setze N wieder in Harmonie mit seiner Umwelt ("The Enigma of Musil's Tonka," S.103). Endlich meint auch Wilhelm Braun: "Through their love the hero and Tonka seem to be at peace with each other, with nature" ("An Interpretation of Musils Novelle...," S.75).

schon verdeutlicht. In diesem Sinne kann eine Vereinigung der beiden Sphären als potentiell positiv gesehen werden. Vor Tonka war ihm die Welt durch seinen denkenden Geist in ihre Teile zerfallen. Er sah, "daß die Natur aus lauter häßlichen Unscheinbarkeiten besteht, die so traurig getrennt voneinander leben wie die Sterne in der Nacht" (S.54). Durch Tonkas Nähe und Einfluß auf ihn jedoch bekommt er ein Gefühl für den Zusammenhang der Dinge und Natur. Dies wird deutlich aus seiner Erkenntnis: "jedes einzelne war häßlich, und alles zusammen was Glück" (S.54). An einer weiteren Textstelle wird ihr Einfluß auf ihn folgendermaßen dargestellt: "Tonka liebte er, [...] ,weil sie seine Seele [...] glatt wusch wie frisches Wasser" (S.61).

Wenn man dieser Argumentation folgt, wird es deutlich, daß Tonka als Individuum für den jungen Mann ebenso unwichtig ist, wie Basini für Törleß, Johannes für Veronika, der Ministerialrat für Claudine oder Grigia für Homo. Es ist das größere "Andere", das sie in sich verkörpert, das für sein Sehnen nach Vereinigung wichtig ist. Es finden sich daher auch in dieser Novelle in Bezug auf Tonka etliche Hinweise, die ihre Charakterlosigkeit, nämlich ihre mangelnde Individualisierung, darstellen. Wie schon in den anderen Werken, sind es hier Tierbilder. So erscheint sie als ein Mensch, "der ohne weiteres einem Menschen folgte - wie ein

Tier" (S.60). Und "war sie anhänglich wie ein Hund, so mochte sie auch jedem Herrn folgen wie ein Hund" (S.74). Ein anderes Mal nennt der Erzähler sie "das kleine Eselsgespann" (S.62). In Bezug auf die spätere Schwangerschaft spricht er von dem Vorgang, der "die Brüste zum Euter machte" (S.80), und beschreibt endlich das geheimnisvolle "Wesen ihrer Güte, das vielleicht auch einem Hund hätte zukommen können" (S.84).

Neben diesen für sich schon aufschlußreichen Tierbildern findet man ferner sogar direkte Bemerkungen, die dem Leser deutlich zeigen, daß der junge Mann eine wahre "Liebe" zu Tonka nicht fühlt.[16] Schon Minuten nach dem entscheidenden Schritt, Tonka seine Hilfe anzubieten, erkennt er: "Es war unerwartet etwas geschehen, das sein Leben bestimmen würde und ihm doch gar nicht nahe genug ging" (S.58). Im Gegenteil, er teilt Tonka schon am selben Tag mit, daß er von seiner Zukunft andere Erwartungen hat, nämlich unter anderem Bewegungsfreiheit und Frauen (S.59). Dann liest man ferner: "Tonka liebte er, weil er sie nicht liebte" (S.61). "Seine Beziehung zu ihr war [...] gleich weit von Verliebtheit wie Leichtfertigkeit" (S.63). Auch ihr erster Kuß "war mehr eine Bekräftigung als ein Genuß" (S.63). Den Höhepunkt dieser "Lieblosigkeit" findet man dann in der Beschreibung der Art und Weise ihres ersten sexuellen Zusammenkommens. Man

---

[16] Vgl. G. Reis, S.216; Aue, S.252.

erfährt, "daß er dafür einen festen Termin gestellt hatte; wie ein Gerichtsvollzieher!" (S.64). "Alle Freude war meilenfern" (S.64) bei diesem Erlebnis, das dann eher als eine "Notwendigkeit" (S.64) gesehen wird. Schließlich liest man: "Er hatte ihr keine Liebe versprochen" (S.64) und betrachtete ihre Beziehung eher als "einen Zustand, der höchste Hoffnungen ausschloß" (S.64-65). Hier meint er sicherlich eine Ehe zwischen sich und Tonka. Es geht aus den oben angeführten Argumenten deutlich hervor, daß die Beziehung zu Tonka für den jungen Wissenschaftler nur ein Mittel ist, den Kontakt zu seiner verlorenen/unterdrückten anderen Wesensseite wieder aufzunehmen.

Hier wäre aber zu fragen: erstens, wie weit führt der Weg des jungen Wissenschaftlers ihn aus der bürgerlichen Moral in den Bereich des Irratioiden im Vergleich zu Ketten und Homo hinein? Und zweitens: wie ist er darin mit Ketten und Homo zu vergleichen? Um diese Fragen zu beantworten, muß man sich Tonkas Schwangerschaft zuwenden, dem Ereignis, das ihn vor die Entscheidung stellt, seinen Standpunkt zwischen Ratio und Mystik, Moral und Unmoral zu wählen. Diese Zeit der Entscheidung und Wende in seinem Leben fällt in eine Zeit der Reisen. Es stellt sich nämlich heraus, daß Tonka scheinbar zu einer Zeit schwanger und geschlechtskrank wurde, in der sie voneinander getrennt waren. Da Tonka jegliche Schuld und

Untreue leugnet, steht er nun vor einer Wahl. Da die Ärzte ihm beteuern, eine jungfräuliche Zeugung sei so gut wie ausgeschlossen und er selbst sei nicht krank, muß er sich entweder für seine Ratio entscheiden und somit zu Tonkas Untreue und Unmoral bekennen, oder er muß ihr und somit an einen mystischen Vorgang glauben. Dies hieße, seine Ratio vollkommen aufgeben zu müssen. An diesem Scheidepunkt angelangt, kann der junge Wissenschaftler weder das eine noch das andere tun. Er bleibt in der Handlungsunfähigkeit, aus der von Ketten sich mit seiner Felsbesteigung herausgerissen hatte, stecken. Daß dies ein Resultat der Einflüsse der modernen Zeit ist, geht aus den Gedanken des jungen Mannes hervor. Er meint, "er brauchte ihr nur zu glauben, so wurde er krank [...]. Aber vielleicht, sagte er sich, in einer andern Zeit wäre das möglich gewesen [...];aber heute?!" (S.83). Man sieht, wie sehr auch er seiner Ratio folgen will, wenn man beachtet, wie er auf Tonkas Entlassung reagiert. "Er bewunderte heimlich diesen [...] Kaufmann, der nicht eine Minute lang geschwankt hatte, seinem Geschäftswillen Tonka zu opfern" (S.71). Warum aber kann er sich nicht dazu entscheiden? Dies geschieht aus zweifachen und wohl unterbewußten Gründen. Zum einen möchte er Tonkas Schuld so verdrängen, wie er schon die Schuld seiner Mutter verdrängt hatte, indem er sie in den Raum des Zweifels und Unklaren schob. Gestünde er sich Tonkas Schuld ein, so müßte

er sich nun auch bewußt mit der Schuld seiner Mutter befassen. Andererseits ist er sich unterbewußt dieser Schuld doch bewußt und sieht, wenn er an Tonkas Seite bleibt, eine Möglichkeit, "sich symbolisch an der Mutter zu rächen."[17] Er ist sich ja bewußt, wie sehr die Mutter darauf bedacht ist, "ihr Fleisch und Blut vor dem Makel zu schützen" (S.70). Zwischen dem Weg zur Ratio und dem Glauben ans Mystische gefangen, verfällt er dem Weg des Aberglaubens, als einzigem momentanen Ausweg (S.72/73).

Da er sich Tonka weder ganz zu- noch von ihr abwenden kann, geht er nun den Weg Veronikas. Er wünscht sie tot, "damit dieses unerträgliche Leben ein Ende finde" (S.73) und er nun die von ihm idealisierte Form Tonkas wahrhaft lieben könnte. Das Dilemma dieser beiden Wirklichkeiten zwingt ihn dann, seine Liebe in den Bereich der Unwirklichkeit, bzw. des Traumes zu verlegen. In seinen "Träumen war Tonka immer groß wie die Liebe und nicht mehr das kleine mitgenommene Geschäftsmädchen, das sie war" (S.78).

> Nur in diesem Traume überbrückt Robert einen Gegensatz, der von Anfang an, unüberwindbar, bestanden hatte. Aber gerade dieser Gegensatz [...] hatte den Spielraum für die Entstehung jenes "wirklichkeitsübersteigenden" Gefühls geschaffen. Nur eben diesmal so, daß der Liebende in ihm das

---

17 Wucherpfennig, S.241.

> Wesen der Geliebten faßt und sich mit ihr vereinigt.[18]

Auch Thomas Pekar sieht, daß diese Liebe nur nach dem Tode im Traum des Protagonisten bestehen kann, denn "da jeder Lebende verführbar ist, kann es nur die Liebe zu einer Toten sein, die der Ungewißheit über die Treue enthoben ist."[19]

So war Tonka für den jungen Mann ein Weg zur bisher verdrängten "anderen" Seite seines Wesens. Sie half ihm durch ihre Liebe, wenn sie auch von der gesellschaftlichen Moral nicht akzeptiert wurde, die Welt wieder als Ganzes zu sehen. Da diese Liebesbeziehung aber nicht auf die Dauer möglich war, einmal wegen des Standesunterschiedes, zum anderen da Tonkas Untreue ihn mit der Realität konfrontiert, ist eine Vereinigung, wie schon in der Versuchung der stillen Veronika, nur in der Traumwelt des Protagonisten möglich, in einer Welt der idealisierten Liebe. Hier wird Tonka für ihn die Person, die sein Wesen wahrhaft ergänzt, ohne ihn durch Wiedersprüche zu begrenzen.

Eine interessante und hier noch erwähnenswerte Analyse des Schwankens des Helden zwischen Ratio und Mystik bietet Frederick Peters. Im Sinne von Albert Camus meint er:

---

18 G. Reis, S.232.

19 Pekar, S.134.

"Acceptance of the absurd in the twentieth century represents [...] a form of 'philosophical suicide'."[20] Camus fordert jedoch auch nicht das Extrem der Ratio, sondern eine "position midway between the absurd and the rational."[21] Auch Kierkegaard, der im Gegensatz zu Camus an die Existenz Gottes glaubt, ist für das Gleichgewicht zwischen den Sphären. So muß für ihn ein guter Christ die Stränge der Ratio und des Glaubens gleich fest in den Händen halten. Wohingegen bei Camus und Kierkegaard der Mensch jedoch ewig hin-und-hergerissen wird, so meint Peters, ist bei Musil das Potential für eine Vereinigung dieser Sphären gegeben.[22]

Eine psychoanalytische Deutung bietet Christine Oertel-Sjögren. Sie schreibt dem jungen Wissenschaftler eine Psychose zu,[23] die auf ein traumatisches Erlebnis in seiner Kindheit, nämlich der Zugfahrt, zurückzuführen ist. Sein Verfallen an den Aberglauben und seine sich immer steigernde Eifersucht auf andere Männer, die er für die potentiellen Väter von Tonkas Kind hällt, interpretiert sie als "paranoia."[24] Die Gespaltenheit seines Wesens, zwischen Beruf

---

20 Peters, S.159.

21 Peters, S.161.

22 Siehe Peters, S.164.

23 Siehe Oertel-Sjögren, "An Inquiry...," S.158/159.

24 Oertel-Sjögren, "An Inquiry...," S.159.

und privatem Leben nennt sie "almost schizophrenic."[25] Seine augenblickliche Erhellung am Ende, die ich im nächsten Teil dieser Arbeit als Zeichen einer gelungenen Vereinigung interpretieren will, sieht sie als eine "sudden and brief awareness of his schizophrenia."[26]

Nach dieser Analyse der Beziehung zwischen Tonka und dem jungen Wissenschaftler ist folgendes zu sagen: Durch den Bruch mit der gesellschaftlichen Moral, d.h. durch seine Beziehung zu einem Mädchen niederen Standes, das von zweifelhaften moralischen Umständen umhüllt ist, verfolgt der junge Mann das einzige Ziel, seinem ratioiden Leben durch den Einfluß des Irratioiden eine Balance zu bieten. Da ein Kind, wie schon Homo feststellt, eine solche Beziehung zerstört, gleich, wer der Vater dieses Kindes ist, muß der junge Wissenschaftler das Kind abweisen und Tonka in den Tod treiben, um so seine Liebe zu ihr idealisieren zu können. In diesem Stadium ist nun eine Vollendung der Liebe möglich.

5. Vollendung der Liebe im jungen Wissenschaftler

In diesem letzten Abschnitt soll gezeigt werden, daß der junge Wissenschaftler nach seinem Bruch mit der Moral des

---

25 Oertel-Sjögren, "An Inquiry...," S.160.

26 Oertel-Sjögren, "An Inquiry...," S.160.

Bürgertums durch seine Liebe zu Tonka und nach dem Abbrechen dieser Beziehung in der Realität eine Liebe zu und Vereinigung mit diesem Mädchen auf einer höheren Ebene in seiner Traumwelt erreicht. Sein Verhalten basiert nie auf der Moral der Gesellschaft. Er ging immer seinen eigenen Weg, und es ist dieser eigene Weg der individuellen Moral, der ihn endlich nach Tonkas Tod an einen Punkt bringt, an dem ihm bewußt wird, "daß er geändert worden war und noch ein anderer werden würde" (S.85). "Und vieles fiel ihm seither ein, das ihn etwas besser machte als andere, weil auf seinem glänzenden Leben ein kleiner warmer Schatten lag" (S.86), nämlich der Schatten seines Erlebnisses mit Tonka, das ihn sich und der Natur näher brachte.

Auch in der Sekundärliteratur erkennt man, daß dieses unerwünschte Liebeserlebnis einen positiven Einfluß auf das Leben des jungen Wissenschaftlers hat. Man spricht in dem Sinne von "Zuwachs an Reife,"[27] von einem lehrhaften Erlebnis für den Helden,[28] von "the suggestion of a [...] moral discovery made at the last moment."[29] Über Tonka heißt es, sie werde geopfert und bringe dem Helden so eine neue geistige

---

[27] Röttger, S.81.

[28] Oertel-Sjögren, "An Inquiry...," S.155.

[29] McCormick, S.189. Vgl auch Pike. Er meint, dieses zerrüttende Erlebnis habe positiv zu seiner Entwicklung beigetragen (Pike, S.113)

Einsicht.[30] Sie habe ihn mit einer menschlichen Empfindsamkeit bereichert, wie sie nur wenige Männer seiner wissenschaftlichen Berufsklasse besäßen.[31]

Nur Todd Kontje ist in seiner schon genannten soziologischen Deutung der Novelle nicht ganz davon überzeugt, daß der Held wirklich zu einem besseren Menschen geworden ist. Er fragt, wer denn behaupte, diese Besserung sei eingetreten, und antwortet: "Not an omniscient third-person narrator, but the protagonist himself."[32] Dieses Faktum ist ihm Beleg dafür, daß der Held lediglich seine Schuld an Tonkas Tod rechtfertigen will. Von dieser Analyse ausgehend, könnte man tatsächlich meinen, daß Musil von der hier dargestellten Lösung des Vollendungsproblems der Liebe einen kritischen und ironischen Abstand nimmt. Der Erzähler, der dem jungen Mann einen positiven Einfluß und moralisches Wachstum auf Grund

---

30 Oertel-Sjögren, "The Enigma of Musil's Tonka," S.101.

31 Siehe Oertel-Sjögren, "An Inquiry...," S.155. Vgl. auch Sokel. Er meint, Tonka habe ihren Geliebten umgeformt, und dieser meint durch dieses Erlebnis ein besserer Mensch geworden zu sein (Sokel, S.332). Auch Wolf Wucherpfennig erkennt im Hinblick auf den jungen Mann: "für einen Augenblick [...] verspürt er sowohl die völlige Vereinigung mit Tonka als auch gänzliche Erkenntnis" (Wucherpfennig, S.242). Frederick Peters setzt das Erlebnis des jungen Mannes und Tonka dem von Törleß zu Basisi gleich. Er meint, sie fühlen sich "changed [...] ,but not fundamentally transformed. They have merely grown" (Peters, S.153). Das heißt, sie haben "das Andere" erfahren und in sich aufgenommen, sich ihm aber nicht wie Homo überlassen.

32 Kontje, S.165.

dieses Erlebnisses zugesteht, ist ja der junge Mann selbst. Er ist der Erzähler seiner eigenen Geschichte, und der Leser muß im Auge behalten, daß eine subjektive Deutung der Fakten daher durchaus möglich ist, daß diese Vollendung der Liebe lediglich vom Protagonisten vorgetäuscht sein könnte. Der Er-Erzähler der Novelle behält ja Distanz zu dem jungen Wissenschaftler, und der letzte Satz, ähnlich wie der der Vollendung-Novelle, betont solche Distanz, indem es hier heißt: "Wenn auch das menschliche Leben zu schnell fließt, als daß man jede seiner Stimmen recht hören und die Antwort auf sie finden könnte" (S.306). Solche Distanz scheint aber eher den ironischen Hintergrund zu dem positiven Einfluß zu bilden, den für die meisten Kritiker diese Liebe auf den jungen Mann hat. Wenn diese Lösung auch durch Tonkas Tod und die Lösung in der Portugiesin als nicht unbedingt die beste aller Möglichkeiten anerkannt wird, so ist sie doch eine mögliche Lösung. Und nach Musils Prinzip der Dynamik sollte man nie bei der bisher besten Lösung stehenbleiben, sondern immer weiter suchen und probieren. Wie Faust endlos nach Wissen strebt, müssen auch Musils Charaktere immer weiter dem Ziel der Vollendung der Liebe entgegenstreben, ohne es je ganz zu erreichen.

Kapitel 9

Schlußbemerkungen

In einem Rückblick auf die hier durchgeführten Untersuchungen der problematische Liebesbeziehungen wurde anhand der Analysen der beiden Novellenbänden Vereinigungen und Drei Frauen, sowie des frühen Romans Verwirrungen des Zöglings Törleß, gezeigt, daß sich in diesen Werken Robert Musils Gedanken zum Thema Liebe und Moral spiegeln.

Musil, der wie viele Menschen seiner Zeit zwischen der damals überall fußfassenden Rationalität und Technik und dem von ihm als "irratiod" bezeichneten Bereich stand, fand in der Literatur ein Ausdrucksmittel seiner Gefühle und Gedanken. Seine Werke spiegeln sein Verlangen, eine Vereinigung dieser beiden Bereiche zu schaffen. So demonstriert er anhand seiner literarischen Gestalten seine Kritik an der absolut auf die Rationalität und Ordnung konzentrierten zeitgenössischen Gesellschaft und stellt dieser seine neue gelockerte Auffassung entgegen. Dies vollzieht sich hauptsächlich auf dem Gebiet der gesellschaftlichen Moralvorstellungen. So finden sich in jedem der in dieser Arbeit analysierten Werke Charaktere, die in Opposition zu dieser bürgerlichen Moral stehen. Diese Opposition, so wurde jedoch ermittelt, ist

keine bloße Zurückweisung der existierenden Moral. Sie stellt dieser vielmehr eine jenseits der Grenzen der bürgerlichen Moral stehende neue musilsche Moral entgegen, eine Moral, die nicht mehr aus festgesetzten Regeln und Dogmen besteht. Musils neue Moral ist eine versuchende Moral, eine Moral von unendlichen Möglichkeiten des Lebens und Liebens, eine Moral, die nicht nach dem gesellschaftlichen Standard von Gut und Böse bewertet werden will, sondern bei der es lediglich auf die in den Protagonisten durch ihre Handlungen erweckten Gefühle ankommt. Es geht Musil um die Erfüllung und Vervollkommnung des Individuums, nicht um die von der Gesellschaft geforderte Anpassung des Individuums an ihre Regeln. In diesem Sinne scheinen Musils Charaktere oft egoistisch und rücksichtslos gegenüber ihren Partnern, der Gesellschaft und auch gegen sich selbst. Musil wirft jedoch immer wieder Kommentare in die Erzählung ein, die auch dieses neue Verhalten in ein kritisches Licht stellen und dem Leser bewußt machen, daß dieses Streben nach einer neuen höheren Liebe und Moral ein unendlicher Prozeß ist. Der Mensch muß seine Lage immer erneut analysieren und den "nächsten Schritt" zur Verbesserung seiner Liebes- und Lebenssituation gehen. Es geht Musil um die Vereinigung des ratioiden Aspekts - repräsentiert durch die Gesellschaft - mit dem des Irratioiden - repräsentiert durch den Bereich, in dem sich diese problematischen Liebesbeziehungen abspielen.

Speziell auf die hier analysierten Werke bezogen, fanden sich schon in den Verwirrungen des Zöglings Törleß erste Hinweise auf Musils Ideen in Bezug auf seine neue, angestrebte Moral. So bricht schon der Zögling Törleß aus der ihn erstickenden und einengenden Internatskultur aus, um frei von allen schulischen Zwängen die irratioide Seite seines Wesens zu erkunden. Mit der Hilfe Basinis, der durch seinen Diebstahl bereits aus den Grenzen der bürgerlichen Ordnung gefallen ist, versucht nun Törleß diesen Fall zu verstehen und nachzuvollziehen. Schon in diesem frühen Werk Musils ist der Ausbruch ins Irratioide eng mit einem Ausbruch aus den "moralischen" Grenzen der bürgerlichen Gesellschaft verbunden. In diesem ersten Roman verdichtet sich dies in der homosexuellen Beziehung von Törleß zu Basini. Ein solcher Ausbruch aus den moralischen Normen der Gesellschaft darf jedoch nach Musil nicht negativ gewertet werden. Musil sieht darin nämlich ein positives Potential für das Individuum, das sich in seiner Auseinandersetzung mit der "anderen" verbotenen Seite seines Wesens innerlich vervollkommnen kann. So weist der Erzähler dieses Romans mehrmals auf die positive Einwirkung dieses Erlebnisses für Törleß hin. Auch die Gefahren, die hinter einem Erlebnis wie diesem stehen, sind Musil jedoch bewußt. Im Hinblick auf die Einstellung des älteren Törleß zu seinem Jugenderlebnis findet man daher in der Erzählung Hinweise auf eine nötige weitere Entwicklung -

so z.B. an der Stelle, an welcher der Erzähler den älteren Törleß zu "jenen ästhetisch-intellektuellen Naturen" (S.111) zählt, die sich oft unempfindlich oder gleichgültig gegenüber dem zeigen, was nichts mit ihrem geistigen Wachstum zu tun hat (S.111/112).

Im Novellenband Vereinigungen entwickelt sich dieser Trend weiter. So bricht auch Claudine aus ihrer gesellschaftlichen Ehe aus und begeht mit einem beliebigen Fremden Ehebruch. Auch dieser Ehebruch sollte nach Musil nicht negativ, sondern positiv gewertet werden. Man muß an ihm den positiven Effekt erkennen, den er auf Claudine und ihre Beziehung zu ihrem Mann hat. Wird er zwar von der gesellschaftlichen Moral als unverständlich und böse abgetan, so sieht Musil darin doch das Potential einer höheren Vereinigung der beiden Liebenden, Claudine und ihrem Mann. Durch die Zerstörung des zufälligen Verhältnisses zwischen ihnen, gefolgt von einer bewußten Bejahung und Wiedereingliederung in diese Beziehung, bekommt diese eheliche Liebe in Claudines Augen einen tieferen Charakter. Wenn auch die Handlungen jenseits der Grenzen der gesellschaftlichen Ordnung stehen, ist es wieder einmal dieses positive Potential, welches den Wert dieser Handlungen für das Individuum entscheidet. Auch hier muß aber im Auge behalten werden, daß Claudines Mann an diesem Vereinigungsprozeß nicht

direkt teilnimmt. Es handelt sich hier ehe um eine Vereinigung im Innern Claudines. Es ist eine egoistische Tat.

In der Versuchung der stillen Veronika geht es abermals um die mögliche Erfüllung eines Individuums, welche nur durch Taten jenseits des bürgerlich Akzeptablen möglich ist. Veronika entsagt einer festen Bindung nach gesellschaftlichen Normen, d.h. einer Ehe mit Johannes. Sie erbittet seinen Tod, um so ihre Liebe zu ihm in einer Art und Weise zu idealisieren, wie es nur in seiner permanenten Abwesenheit möglich ist. Selbstmord als Vorbedingung zur Vollendung der Liebe ist nach gesellschaftlichem Bemessen pervers. Für Musil steht darin jedoch die Möglichkeit der Idealisierung des geliebten Objekts und somit die unendliche Liebe im Innern des Liebenden. Nach außen absonderlich, besteht hier das Potential einer idealisierten und individuierten Liebe, die in sich selbst Zufriedenheit und Glück findet, im Außenbereich jedoch keinen Ausdruck finden kann. Nicht jede Möglichkeit führt für Musil also zu einem ablolut positiven und exemplarischen Resultat. Im Gegenteil scheint Musil hier eine leise Warnung anzudeuten, die auf die Gefahren hinweist, die ein Abweg in eine andere Form der Liebe in sich bergen kann. Ein solcher Weg kann in einen unwirklichen Bereich jenseits der Gesellschaft führen, zu einer verantwortungslosen

Isolation in einer privaten Welt. Er kann den Menschen Schaden zufügen oder gar im Tode enden.

Bereits im zweiten Novellenband, den Drei Frauen, wird dies deutlich. Hier wechselt Musil die Perspektive von der potentiellen Vollendung der Liebe zweier Frauengestalten zu der dreier Männer. Das Prinzip der Kritik, die Musil an der zu sehr auf Ordnung, Gesetz und Regeln zentrierten Gesellschaft übt, und seine Darbietung einer Alternative zu ihnen, bleiben jedoch dieselben. So sieht man in Grigia einen Mann, Homo, aus der ihn beengenden langjährigen Ehe zu seiner Frau ausbrechen, um, wie Claudine, im Ehebruch eine höhere Vollendung und Vervollkommnung dieser Liebe zu erreichen. Wie die beiden Frauen des ersten Novellenbandes und wie auch schon Törleß, stürzt er sich in den von ihm bisher vernachlässigten irratioiden Bereich des Lebens in der Hoffnung, diesen mit dem ratioiden Bereich zu vereinigen und so ein vollkommeneres Gefühl von sich zu erlangen. Wie Veronika kann jedoch auch er sein hier neu gefundenes Gefühl von sich und seiner Liebe nicht in den Raum des Ratioiden, nicht in die wirkliche Welt hinüberbringen. Wo für Veronika der Tod von Johannes die Lösung war, ist es für Homo sein eigener Tod. Indem er diesen vollzieht, kann er die ideale Liebe zu seiner Frau in seinem gedanklichen Innern verwirklichen. Wiederum kann der Selbstmord als Weg zur Liebeserfüllung vom gesellschaftlichen

Standpunkt aus als absurd und abnormal gesehen werden, für Musil ist er jedoch einer von vielen potentiellen Lösungsmöglichkeiten des Problems, dem zu erstarrten Lebens- und Liebeskodex seiner zeitgenössischen Gesellschaft zu entkommen. Er zeigt hier die Möglichkeit, jenseits der Grenzen der Gesellschaft, jenseits der Rationalität eine freiere Form des Seins, des Lebens und Liebens zu finden. Leider zahlt Homo für diese Erfüllung jedoch mit seinem Leben.

In der Novelle Tonka findet man eine jüngere Version Homos als zentrale Figur vor. Dieser namenlose junge Wissenschaftler ist, wie die anderen behandelten Charaktere, zu dem Schluß gekommen, daß das Leben nicht nur von einem Standpunkt, dem der Rationaliät, der Wirklichkeit, dem Bereich der Regeln, der Ordnungen und Dogmen gelebt werden kann. Auch er fühlt das Verlangen nach Gleichgewicht und findet es in der Liebesbeziehung zu dem jungen Bürgermädchen Tonka. Doch auch er erkennt, daß sein Bedürfnis nach einer Vereinigung dieser beiden Bereiche auf einem idealisierten Bild seiner Geliebten beruht und daß dieses Bedürfnis daher, wie es schon bei Veronika und Homo der Fall war, nur durch die totale Ausschaltung des wahren Liebesobjektes erfüllt werden kann. So muß auch Tonka sterben, um dem jungen Wissenschaftler die Möglichkeit zur Erfüllung seiner idealisierten Vision einer freieren, erfüllenderen Liebe zu ermöglichen. Dies ist

abermals eine Situation, die nach gesellschaftlichem Bemessen als böse, pervers und negativ betrachtet werden müßte. Für Musil ist es jedoch wiederum eine Potentiallösung des Kampfes mit der Dominanz der Rationalität in allen Aspekten des Lebens und Liebens. Doch auch dies ist eine egoistische Lösung, die nur für den Protagonisten Positives enthält. Tonka bezahlt für diese Haltung mit ihrem Leben.

Nur in der Novelle Die Portugiesin, dem mittleren Werk dieser Trilogie, findet sich eine Erfüllung beider Liebespartner, des Herrn von Ketten und der Portugiesin. Und abgesehen vielleicht von Claudine in der Vollendung der Liebe,[1] zeigt uns Musil das Bild einer möglichen dauerhaften Lösung, die selbst dem realen Leben standhält. Die Wahrscheinlichkeit einer solchen scheinbar idealen Lösung wird jedoch bereits von Musil selbst durch ihre Stellung innerhalb der Trilogie zwischen den beiden anderen Novellen eingeschränkt. So ist in dieser Novelle eine "Vollendung der Liebe" zwar möglich, sie trägt sich jedoch in einer legendenhaften, romantischen Welt der vorindustriellen,

---

[1] Auch Claudine kommt am Ende der Novelle zu einer erfüllenderen Liebe zu ihrem Mann. Und wie in der Portugiesin muß es hier nicht zum Tode eines der beiden Liebespartner kommen, um das angestrebte Ziel zu erreichen. Selbst Claudine kann jedoch nicht den hohen Stand der Liebe der von Ketten erreichen, da ihr Mann im Gegensatz zur Portugiesin an dem gesammten Erlebnis mit dem anderen Zustand nicht teilhat. Die Portugiesin allein kann sowohl den anderen Bereich verkörpern, als auch eine dauerhafte diesseitige Liebe überleben lassen.

vorrationalisierten Zeit zu. Im Rahmen der Welt von Musils kurzen Prosastücken, die von Modernität und Technik dominiert wird, ist eine solche ideale Lösung nicht mehr möglich. Der abschließende Gedanke zu dem Problemkreis von Liebe, Moral und Erfüllung bei Musil lautet also: In unserer heutigen, rationalen Gesellschaft ist es nötig, uns, aus Gründen des seelischen Gleichgewichts, auch der irratioiden Seite unseres Wesens, in welcher Form auch immer, zu widmen. Ist die ideale Vereinigung dieser beiden Bereiche in der zeitgenössischen Gesellschaft vielleicht auch nicht mehr möglich, sollte man das Ideal, die Möglichkeit, das Potential doch nie aus den Augen verlieren. Wie Faust, muß man streben so lange man lebt, um dieses Ideal zu erreichen. Dynamik bedeutet Leben. Stillstand symbolisiert den Tod des Individuums.

BIBLIOGRAPHIE

I. PRIMÄRLITERATUR

1. Robert Musil: Gesammelte Werke. Bd.2: Prosa und Stücke, Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches Essays und Reden, Kritik. Hamburg: 1978. Herausgegeben von Adolf Frisé. Im Text abgekürzt als GW II.

2. Robert Musil: Briefe 1901-1942. Bd.1 und Bd.2. Hamburg: 1981. Herausgegeben von Adolf Frisé. Im Text abgekürzt als: Briefe I und Briefe II.

3. Robert Musil: Tagebücher. Bd.1 und Bd.2. Hamburg: 1983. Herausgegeben von Adolf Frisé. Im Text abgekürzt als: TB I und TB II.

4. Robert Musil: Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden. Hamburg: 1955. Herausgegeben von Adolf Frisé. Im Text abgekürzt als: TAER.

5. Robert Musil: Drei Frauen. Hamburg: 1978.

II. SEKUNDÄRLITERATUR

1. Albertsen, Elisabeth. Ratio und Mystik im Werk Robert Musils. München: 1968.

2. Allais, Kai. "Geräusche - Textlichkeit und Serialität. Musils Novelle Die Versuchung der stillen Veronika." Robert Musils Kakanien: Subjekt und Geschichte, Festschrift für Karl Dinklage zum 80. Geburtstag. München: 1987. 77-94.

3. Appignanesi, Lisa. "Femininity and Robert Musil's Die Vollendung der Liebe." Monatshefte 65 (1973): 14-26.

4. Arntzen, Helmut. Musil Kommentar sämtlicher zu Lebzeiten erschienener Schriften außer dem Roman "Mann ohne Eigenschaften". München: 1980.

5. Aue, Maximilian. "Die Ablehnung romantischer Vorstellungen von Liebe, Natur und Tod in Robert Musils Drei Frauen." Modern Austrian Literature 9 (1976): 240-256.

6. Baltz-Balzberg, Regina. "Antidekadenzmoral bei Musil und Nietzsche. Unter Verwendung noch nicht publizierter Musil-Texte." Robert Musil-Theater, Bildung, Kritik. Herausgegeben von Josef und Johann Strutz. München: 1985. 204-226.

7. Barnouw, Dagmar, Anette Daigger und Ulrich Karthaus. "Rev. of Robert Musils Vereinigungen. Studien zu einer historisch-kritischen Ausgabe." Musil-Forum 2 (1976): 315-323.

8. Baumann, Gerhart. "Robert Musil: Dichter der Vereinigungen." Robert Musil. Bern: 1981. 40-56.

9. Baumann, Gerhart. Robert Musil: Zur Erkenntnis der Dichtung. Bern: 1965.

10. Baur, Uwe. "Zeit- und Gesellschaftskritik in Robert Musils Roman Die Verwirrungen Des Zöglings Törleß." Vom "Törleß" zum "Mann ohne Eigenschaften". Grazer Musil-Symposion 1972. Herausgegeben von Uwe Baur und Dietmar Goltschnigg. Musil-Studien Bd.4. München: 1973. 19-45.

11. Bedwell, Carol B. "Musil's Grigia. An Analysis of Cultural Dissolution." Seminar 3 (1967): 117-126.

12. Berghahn, Wilfried. Robert Musil. Hamburg: 1973.

13. Blauhut, Robert. "Robert Musil <1880-1942>." R. Blauhut: Österreichische Novellistik des 20. Jahrhunderts. Wien: 1966. 211-221.

14. Boa, Elizabeth J. "Austrian Ironies in Musil's Drei Frauen." The Modern Language Review 63 (1968): 119-131.

15. Böhme, Hartmut. "Die Suche nach anderem Leben und die Kritik tradierter Ordnung: Robert Musil." Jan Berg u.a. Sozialgeschichte der deutschen Literatur von 1918 bis zur Gegenwart. Frankfurt: 1981. 283-288.

16. Braun, Wilhelm. "Die Wassermetapher in Die Vollendung der Liebe." Colloquia Germanica 10 (1976/77): 237-246.

17. Braun, Wilhelm. "An Interpretation of Musil's Novelle Tonka." Monatshefte 53 (1961): 73-85.

18. Büren, Erhard von. Zur Bedeutung der Psychologie im Werk Robert Musils. Zürich: 1970.

19. Cohn, Dorrit. "Psyche and Space in Musil's Die Vollendung der Liebe." The Germanic Review 49 (1974): 154-168.

20. Corino, Karl. Robert Musils "Vereinigungen", Studien zu einer hist.- krit. Ausgabe. (Musil-Studien Bd.5). München: 1974.

21. De Rougemont, Denis. Love Declared. Essays on the Myths of Love. New York: 1963.

22. Diersch, Manfred. Empiriokritizismus und Impressionismus. Über die Beziehung zwischen Philosophie, Ästhetik und Literatur um 1900 in Wien. Berlin: 1977.

23. Durrani, Osman. "Die Vollendung der Liebe: Apocalypse or Utopia?" Musil in Focus. Papers from a Centenary Symposium. Herausgegeben von Lothar Huber und John J. White. London: 1982. 12-22.

24. Düsing, Wolfgang. "Utopische Vergangenheit: Zur Erinnerungstechnik in Musils früher Prosa." Zeitschrift für deutsche Philologie 89 (1970): 531-560.

25. Eibl, Karl. "Anmerkungen zu Tonka. Aus Anlaß einer Rezension." Musil-Forum 6 (1980): 179-181.

26. Eibl, Karl. Robert Musil. Drei Frauen. Text, Materialien, Kommentar. München: 1978.

27. Erickson, Susan. "The Psychopoetics of Narrative in Robert Musil's Die Portugisin." Monatshefte 7 (1986): 167-181.

28. Fischer, Nanda. "'Eine plötzliche und umgrenzt bleibende geistige Erregung ...': Zum Novellenbegriff Robert Musils." Monatshefte 65 (1973): 224-240.

29. Genno, Charles N. "Musil's Moral and Aesthetic Principles." Orbis Litterarum 38 (1983): 140-149.

30. Genno, Charles N. "Observations on Love and Death in Musil." Neophilologus 67 (1983): 118-125.

31. Geulen, Hans. "Robert Musils Die Versuchung der stillen Veronika." Wirkendes Wort 15 (1965): 173-187.

32. Goltschnigg, Dietmar. "Die Rolle des geisteskranken Verbrechers in Robert Musils Erzählung Die Vollendung der Liebe und im Mann ohne Eigenschaften." Beiträge zur Musil-Kritik. Herausgegeben von Gudrun Brokoph-Mauch. Bern: 1983. 149-160.

33. Goltschnigg, Dietmar. "Liebe, Moral und Psychotherapie in Robert Musils Erzählung Die Versuchung der stillen Veronika." Erzählung und Erzählforschung im 20. Jahrhundert. Herausgegeben von Rolf Kloepfer und Gisela Janetzke-Dillner. Stuttgart: 1981. 41-49.

34. Gradischnig, Hertwig. Das Bild des Dichters bei Robert Musil. Musil-Studien Bd. 6. München: 1976.

35. Hall, Murray G. "Die religiöse Allegorie in Robert Musils Die Portugiesin." Etudes Germaniques 30 (1975): 76-79.

36. Hall, Murray G. "Ein perverser Dichter." Musil-Forum 2 (1976): 136-138.

37. Heering-Düllo, Cornelia. "Stumme Taten aus den Stirnen. Zum Problem von Identität und Kommunikation in Robert Musils Novelle Die Portugiesin." Literatur für Leser 1988: 33-51.

38. Heftrich, Eckhard. Musil. München: 1986.

39. Heintel, Erich. "Glaube in Zweideutigkeit. R. Musils Tonka." Vom Törleß zum Mann ohne Eigenschaften Grazer Musil-Symposium 1972. Herausgegeben von Uwe Baur und Dietmar Goltschnigg. Musil-Studien Bd. 4. München: 1973. 47-88.

40. Henninger, Peter. "Schreiben und Sprechen. Robert Musils Verhältnis zur Erzählform am Beispiel von Drei Frauen und Die Amsel." Modern Austrian Literature 9 (1976): 57-99.

41. Henninger, Peter. "On Literature and Condensation: Robert Musil's Early Novellas." Glyph 5 (1979): 114-132.

42. Henninger, Peter. "Der Text als Kompromiss. Versuch einer psychoanalytischen Textanalyse von Musils Erzählung Tonka mit Rücksicht auf Jacques Lacan." Psychoanalytische und psychopathologische Literaturinterpretation. Darmstadt: 1981. 398-420.

43. Henninger, Peter. Der Buchstabe und der Geist. Unbewußte Determinierung im Schreiben Robert Musils. Frankfurt: 1980.

44. Hermand, Jost. "Musils Grigia." Monatshefte 54 (1962): 171-182.

45. Herzig, Walter. Weltentwurf und Sprachverwandlung. Untersuchungen zu Dominanzverschiebungen in der Erzählkunst zwischen 1825 und 1950. Bern: 1982.

46. Hickmann, Hannah. Robert Musil and the Culture of Vienna. London: 1984.

47. Homann, Renate. "Literatur und Erkenntnis: Robert Musils Erzählung Tonka." Deutsche Vierteljahrschrift 59 (1985): 497-518.

48. Höllerer, Walter. "Die kurze Form der Prosa." Akzente 9 (1962): 226-245.

49. Jennings, Michael W. "Mystical Selfhood, Self-Delusion, Self-Dissolution: Ethical and Narrative Experimentation in Robert Musil's Grigia." Modern Austrian Literature 17 (1984): 59-77.

50. Jens, Walter. "Der Mensch und die Dinge. Die Revolution der deutschen Prosa. Hofmannsthal, Rilke, Musil, Kafka, Heym." W.Jens: Statt einer Literaturgeschichte. Pfullingen: 1978. 113-137.

51. Kim, Rae-Hyeon. Robert Musil. Poetologische Reflexionen zur Geschichtlichkeit der Literatur. Bonn: 1986.

52. Kirchberger, Lida. "Musil's Trilogy. An Approach to Drei Frauen." Monatshefte 55 (1963): 167-182.

53. Kontje, Todd. "Motivating Silence: The Recreation of the 'Eternal Feminine' in Robert Musil's Tonka." Monatshefte 79 (1987): 161-171.

54. Köhler, Andrea, mit Christine Adam, Horst Hamm, Joachim Pfeiffer. "Bekenntnis und Abwehr. Eine Analyse von Robert Musils Schreibprozeß am Beispiel seiner Novelle Die Versuchung der stillen Veronika." Freiburger lit. psych. Gespräche 4. 1981. 101-122.

55. Krusche, Dietrich. "Selbstfindung und Partnerferne. Strukturen innertextlicher Kommunikation und deren gestalterische Funktion in R. Musils Vereinigungen." Orbis litterarum 33 (1978): 310-329.

56. Krusche, Dietrich. "Robert Musil: Vereinigungen." Kommunikation im Erzähltext. Bd.1: Analysen. Zur Anwendung wirkästehtischer Theorie. München: 1978. 137-153, 237-244, 272-278.

57. Luft, David S. Robert Musil and the Crisis of European Culture 1880-1942. Berkeley: 1980.

58. Mae, Michiko. "Robert Musils Novellenband Vereinigungen in der Kritik seiner Zeit. Ein Beitrag zur historischen Rezeptionsanalyse." Doitsu Bungaku 65 (1980): 44-55.

59. Mae, Michiko. Motivation und Liebe. Zum Strukturprinzip der Vereinigungen bei Robert Musil. München: 1988.

60. Magnou, Jacqueline. "Zwischen Mach und Freud: Ich-Problematik in den Frühwerken Robert Musils." Musil-Forum 7 (1981): 131-141.

61. Magnou, Jacqueline. "Grenzfall und Identitätsproblem oder die Rolle der Psychopatologie in der literarischen Praxis und Theorie Musils anhand der Novellen Vereinigungen." Sprachästhetische Sinnvermittlung. Frankfurt a.M.: 1982. 103-116.

62. Magnou, Jacqueline. "Törleß - Eine Variation über den Ödipus-Komplex?" Wege der Forschung: Robert Musil. Hrsg. von Renate von Heydebrand. Band 558. Darmstadt: 1982. 296-318.

63. Martens, Lorna. "Musil und Freud: The 'Foreign Body' in Die Versuchung der stillen Veronika." Euphorion 81 (1987): 100-118.

64. McCormick, E.Allen. "Ambivalence in Musil's Drei Frauen: Notes on meaning and method." Monatshefte 54 (1962): 183-196.

65. Müller, Max und Alois Halder, Herausgeber. Philosphisches Wörterbuch. Freiburg: 1988.

66. Mulot, Sibylle. Der Junge Musil: Seine Beziehung zur Literatur und Kunst der Jahrhundertwende. Stuttgart: 1977.

67. Murata, Tsunekazu. "Erzählgeschichten in Musils Grigia - Analyse durch "Tempus"-Methode." Doitsu Banguka 53 (1974): 10-22.

68. Oertel-Sjögren, Christine. "The Enigma of Musil's Tonka." Modern Austrian Literature 9 (1976): 100-113.

69. Oertel-Sjögren, Christine. "Das Rätsel in Musils Tonka." Robert Musil. Wege der Forschung. Band 588 Hrsg. von Renate von Heydebrand. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1982: 434-449.

70. Oertel-Sjögren, Christine. "An Inquiry into the Psychological Condition of the Narrator in Musil's Tonka." Monatshefte 64 (1972): 153-161.

71. Omelaniuk, Irena. "Androgyny and the Fate of the Feminine: Robert Musil and Ingeborg Bachmann." AUMLA. 58 (1982): 146-163.

72. Paulson, Ronald M. "A Re-examination and Re-interpretation of some of the Symbols in Robert Musil's Die Portugiesin." Modern Austrian Literature 13 (1980): 111-121.

73. Paulson, Ronald M. "Myth and Fairy Tale in Robert Musil's Grigia." The turn of the Century German literature and art. 1890-1915. Bonn: 1981. 135-148.

74. Payne, Philip. Robert Musil's "The Man without Qualities". A Critical Study. Cambridge: 1988.

75. Payne, Philip. Robert Musil's Works, 1906-1924. A critical introduction. Frankfurt am Main: 1987.

76. Pekar, Thomas. Die Sprache der Liebe bei Robert Musil. München: 1989.

77. Pennisi, Francesca. Auf der Suche nach Ordnung. Köln: 1990.

78. Peters, Frederick G.. Robert Musil. Master of the Hovering Life. A study of the Major Fiction. New York: 1978.

79. Pike, Burton. Robert Musil: An Introduction to his Work. New York: 1961.

80. Pott, Hans-Georg. Robert Musil. München: 1984.

81. Prochaska, Winfried. "Der 'Namenmacher' - Zu den Namen bei Robert Musil." Doitsu Bungaku 70 (1983): 128-135.

82. Reis, Gilbert. Musils Frage nach der Wirklichkeit. Königstein: 1983.

83. Reis, Hans. "Musil and the Writer's Task in the Age of Science and Technology." Musil in Focus. Papers from a Centenary Symposium. London: 1982. 41-53.

84. Reniers-Servranckx, Annie. Robert Musil: Konstanz und Entwicklung von Themen, Motiven und Strukturen in den Dichtungen. Bonn: 1972.

85. Requadt, Paul. "Musils Portugiesin." Die Bildersprache der deutschen Italiendichtung von Goethe bis Benn. Bern: 1962. 268-281.

86. Requadt, Paul. "Zu Musils Portugiesin." Wirkendes Wort 5 (1954/55): 152-158.85. Hier zitiert nach: Requadt, Paul: "Zu Musils Portugiesin". Robert Musil. Wege der Forschung. Band 588. Hrsg.von Renate von Heydebrand. armstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1982. 21-332.

87. Rieder, Heinz. Österreichische Moderne. Studien zum Weltbild und Menschenbild in ihrer Epik und Lyrik. Bonn: 1968.

88. Roseberry, Robert L. Robert Musil - Ein Forschungsbericht. Frankfurt: 1974.

89. Roth, Marie-Louise. "Robert Musil. Zum Problem der Ethik." Modern Austrian Literature 9 (1976): 1-34.

90. Roth, Marie-Louise. "Robert Musil: Über den Essay. Zu den Fragen Ethik und Ästhetik. Ein unbekanntes Manuskript aus dem Nachlaß." Recherches Germaniques 3 (1973): 235-243.

91. Roth, Marie-Louise. Robert Musil. Ethik und Ästhetik; zum theoretischen Werk des Dichters. München: 1972.

92. Röttger, Brigitte. Erzählexperimente. Studien zu Robert Musils Drei Frauen und Vereinigungen. Bonn: 1973.

93. Schier, Rudolf. "Robert Musils Tonka als Vorläufer des 'nouveau roman'." Etudes Germaniques 32 (1977): 40-45.

94. Schröder, Jürgen. "Am Grenzwert der Sprache. Zu Robert Musils Vereinigungen." Euphorion 60 (1966): 311-334.

95. Sera, Manfred. "Werde, der du bist! Die Darstellung der Selbsterfahrung in Robert Musils Novelle Die Portugisin." Musil-Forum 6 (1980): 145-156.

96. Sokel, Walter H. "Kleist's Marquise of O., Kierkegaard's Abraham, and Musil's Tonka: Three Stages of the Absurd as the Touchstone of Faith." Festschrift für Bernhard Blume. Aufsätze zur deutschen und europäischen Literatur. Göttingen: 1967. 323-332.

97. Stefanek, Paul. "Illusion, Ekstase, Erfahrung. Zu Robert Musils Essay Ansätze zu neuer Ästhetik." Modern Austrian Literature 9 (1976): 155-167.

98. Stelzmann, Rainulf A. "Kantian Faith in Musil's Tonka." Germanic Review 50 (1975): 294-304.

99. Stopp, Elisabeth. "Musil's Törleß: Inhalt und Form." Robert Musil. Wege der Forschung. Hrsg. von Renate von Heydebrand. Band 588. Darmstadt: 1982. 207-249.

100. Strelka, Joseph P. "Robert Musils Weg zum 'Anderen Zustand'." Auf der Suche nach dem verlorenen Selbst. Zu deutscher Erzählprosa des 20. Jahrhunderts. Bern: 1977. 118-127.

101. Strelka, Joseph P. "Claudine und Veronika. Zur weiblichen Doppelfigur von Robert Musils Vereinigungen." Probleme der Moderne. Studien zur deutschen Literatur von Nietzsche bis Brecht. Festschrift für Walter Sokel. Tübingen: 1983. 133-142.

102. Swales, Martin. "Narrator and Hero: Observations on Robert Musil's Törleß." Musil in Focus. Papers form a Centenary Symposium. London: 1982. 1-6.

103. Thöming, Jürgen C. Zur Rezeption von Musil- und Goethe-Texten. Historizität der ästhetischen Vermittlung von sinnlicher Erkenntnis und Gefühlserlebnissen. Musil Studien 3. München: 1974.

104. Tost-Ryckewaert, Michele. "Robert Musils Ansätze zu neuer Ästhetik. Probleme und Methoden einer Edition." Musil-Forum 2 (1976): 249-255.

105. Vogl, Joseph. "Grenze und Übertretung. Der anthropologische Faktor in Robert Musils Die Vervirrungen des Zöglings Törleß." Robert Musils Kakanien 60-76.

106. Whitinger, Raleigh. "Törleß' Moral Development: Reflections on a Problem of Musil-Criticism." Modern Austrian Literature 22 (1989): 19-34.

107. Willemsen, Roger. "Claudine und Gilles - Die Latenz des Verbrechens in Robert Musils Novelle Die Vollendung der Liebe." Robert Musil und die kulturellen Tendenzen seiner Zeit. München: 1983. 29-58.

108. Willemsen, Roger. "Devotionalien - über Musils Tonka und Godards Je vous salue Marie." Kunst, Wissenschaft und Politik. 81-103.

109. Wucherpfennig, Wolf. "Tonka oder die Angst vor Erkenntnis." Perspektiven psychoanalyt. Lit. Kritik. 233-259.

110. Zeller, Rosmarie. "Bemerkungen zu Karl Eibls 'Anmerkungen zu Tonka'. Aus Anlaß einer Rezension." Musil-Forum 6 (1980): 181-183.

111. Zeller, Rosmarie "Die Versuchung der stillen Veronika. Eine Unteruschung ihres Bedeutungsaufbaus." Sprachkunst 12 (1981): 364-381.

112. Zeller, Rosmarie. "Zur Modernität von Musils Erzählweise am Beispiel der Novellen Vereinigungen und Drei Frauen." Musil-Forum 7 (1981): 75-84.

113. Zeller, Rosmarie. "Zur Komposition von Musils Drei Frauen." Beiträge zur Musil-Kritik. Bern: 1983. 25-48.

114. Zimmermann, Werner. "Robert Musil: Die Portugiesin." W. Zimmermann: Deutsche Prosadichtungen der Gegenwart. Interpretationen für Lehrende und Lernende. Teil 3. Düsseldorf: 1958. S.111-134.